

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА



МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ
В ФОНТАННОМ ДОМЕ

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ



А.О. АРСИС
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1996

Сборник составлен по материалам Международной конференции «Иннокентий Анненский и русская культура» (Санкт-Петербург, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, июнь 1994 года). Работы Т. Венцлова и Р. Тименчика были представлены на конференции: посвященной И. Анненскому, проходившей в Париже в 1992 году.

Издание осуществлено при участии и помощи
Общества по установлению связей между Германией и Россией
(гор. Майнц, земля Рейлянд-Пфальц).

Составление и научная редакция Г. Т. Савельевой
Оформление В. В. Уржумцева

В оформлении использован рисунок А. Бенуа (1909)

ISBN 5-85789-015-2

В. Гитин
(Кембридж, США)

ТОЧКА ЗРЕНИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ
Лексические отрицания у Анненского

В одном из ранних стихотворений Е. А. Баратынского, 1820 года, которое обычно относят к литературным пустякам[1], негативному по смыслу слову приписано положительное содержание:

Незнаю, Милая *Незнаю*!
Краса пленительна твоя:
Незнаю я предпочитаю
Всем тем, которых *знаю я*.

Характерное для жанра альбомного стихотворения заглавие («Девушке, которая на вопрос, как ее зовут? отвечала: не знаю»), вместе с тем, только с виду традиционно. Сюжетная насыщенность его превышает допустимое поэтикой заглавий называние ситуации (ср. у Пушкина: «Красавице, которая нюхала табак») и представляет собой, скорее, короткий пересказ отсутствующего текста. Такое заглавие, входя в целое стихотворения, ощутимо снижает остроумие текста как основную его характеристику[2]. Антитеза *знаю – не знаю* осложняется противопоставлением *знаю – незнаю*, соотносящим не положительное и отрицательное понятия, но положительное и положительное. Остроумие имеет здесь литературный источник, очевидный в силу того, что негативное слово выступает как имя. Источник – гомеровский сюжет: Одиссей у Полифема. Литературная ссылка объясняет здесь и необычную сюжетность заглавия, совпадающего с гомеровской ситуацией (Одиссей, который на вопрос Полифема, как его зовут, отвечал: никто), и сами мотивы для превращения отрицания в утверждение. Остроумие у Баратынского основано не просто на игре с антитезой, но и на возможности истолкования отрицательного как положительного. Обращение к принципу имени-отрицания в гомеровском тексте как образу утвердительной реальности не случайно у Баратынского, ибо находится в соответствии с тенденцией его поэзии к образованию особой содержательности положительных понятий в рамках отрицательных слов. Так же не случайно обращение к этой модели и у Иннокентия Анненского, который до 1906 года печатал свои стихи под псевдонимом Ник. Т-о (то есть «никто»). Это имя-маска, несомненно, имело более глубокий смысл, чем простая биографическая предосторожность директора престижной гимназии и легко ранимого человека.

Настоящая работа представляет собой вторую часть статьи, посвященной теме «Анненский и Баратынский», хотя и имеет право на отдельное существование. Первая часть – «Реальность как точка зрения», в которой рассматривается лирика Баратынского, находится в печати в изд.: RS. 1996II1.

Мир «положительной» реальности, так часто мыслимый Анненским как простое отрицание мучительной реальности настоящего или предметно данного («Ель моя, елинка»: «Только – не желать бы, / Да еще – не помнить, / Да еще – не думать...», или «На воде»: «Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...»), порождал особую поэтическую действительность, в которой место «мечты» и «грезы» заняла реальность «невозможного». Даже безотносительно к содержанию каждого в отдельности лирического стихотворения в общем поэтическом контексте Анненского нетрудно выделить многочисленную группу слов, представляющих собой отрицательную по способу образования лексику, смысл которой заключается вовсе не в отрицании, а, скорее, в утверждении того или иного явления или состояния как особенной данности этого мира. Эта группа слов и по количеству своему, и по тому месту, которое она занимает в его поэзии, не только окрашивает эту поэзию эмоциональным тоном безнадежности, но и формирует особый эстетический космос, в котором ценность явлений и переживаний определяется сознанием их как бытия «невозможного». Такая концепция поэтической реальности диктовала Анненскому и метод ее создания: использовать отрицательную лексику не с целью что-либо отрицать, но главным образом – для утверждения.

Уже самый поверхностный и общий взгляд на лирику Анненского показывает его особое, как ни у кого другого, пристрастие к отрицательным словам, формирующим основные понятия этой лирики. Простой перечень некоторых из таких слов даст представление по крайней мере о частотности отрицательной лексики[3] : «Но, слиты *незримой* четою» (66), «*Нездешней* мучительной страсти» (67), «О царь *Недоступного* света» (67), «*неслышный* людям зов» (71), «лунная ночь *невозможного* сна» (82), «лунная ночь *невозможной* мечты» (82), «Те, *неотвязные*, в мозгу / Опять слова зашевелились» (83), «*Неразделенной* красоты» (84), «*Незаполнимые* мгновенья» (85), «*небывалый...* напиток» (85), «Знаньем кажется *незнанье*» (85), «в *неоживших* листах» (100), «И за всех, чья жизнь *невозвратима*» (103), «Так *невозвратимо*, / Так *непоправимо*» (107), «*Ненаступивших* лет» (108), «И, о *Незримой* твердя» (111), «Дышали *нездешней* тоской» (111), «И сгорал от *непознанных* нег» (116), «Все *небытное* стало так внятно» (120), «Весь я там в *невозможном* ответе» (120), «В *непостижимой* им борьбе» (129), «Из *незакатного* Эреба» (131), «в *недвижном* сумраке» (133), «*Неразгаданным* надрывом» (134), «А в воздухе жила *непонятая* фраза» (140), «Но и *неслышным* я верен пеням» (144), «Иль глаза мне глядят *неизбежные*» (144), «Но нет у Киприды священней / *Несказанных* вами люблю» (149), «*Ненужный* гость *неловок* и *невнятен*» (156), «*Незыблемый*, хоть сладостно-воздушный» (156), «В *нетронуто-торжественном* уборе» (156), «*Нерасцепленные* звенья, / *Неосиленная* тень» (159), «В *недвижно-бессонной* ночи» (161), «*Ненужною* жертвой» (165), «За нежную *невозвратимость* ласки» (166), «*Недоумелая*, мое *недоуменье*» (172), «грезы *несбыточно-дальней*» (181), «*Недоспелым* поле сжато» (187), «Товарищам *непоправимых* мук» (189), «*Неслышной* жизни маята» (190), «В *неразрешенность* разнозвучий» (193), «*Неощутима* и *незрима*» (193), «Так *неотвязно, неотдумно*» (193), «*Недосказанность* пес-

ни муки» (194), «*Невозвратимо* и светло» (197), «Останься *неясной,* тоскливой» (213), «*невыстраданных* слез» (219).

Вот один из простейших образцов, в котором отрицательная лексика окрашена особым тоном лирического внушения («Январская сказка»):

О счастье уста не молили,
Тенями был полон покой,
И чаши открывшихся лилий
Дышали нездешней тоской.

Приведенная строфа по характеру своему может быть целиком отнесена к области романсной поэтики. Здесь и предметный антураж романсного сюжета, и стертость лексических значений, за счет чего выступает на первый план эмоциональная функция лексики, – все это ставит лирический фрагмент Анненского на грань едва ли не банальных романсных формул (каковые, кстати, у него часто встречаются)[4] . К таким формулам можно отнести и «нездешнюю тоску». Вместе с тем, в контексте его поэзии она теряет свою исключительную жанровую ориентацию, приобретая характер индивидуального лирического выражения. И происходит это не только в силу настойчивых повторов подобных отрицательных лексем (ср.: «*нездешней* мучительной страсти», «*небывалый*... напиток»), но и в силу их появления в таких индивидуальных контекстах, из которых и складывается определенный эмоциональный ореол лирики Анненского. Несмотря на свою еще как бы полуоторванность от общепоэтического словаря, этот тип отрицательно формируемой с положительным значением лексики представляет собой тот круг эмоциональных образов, которые и определяют характер поэтической реальности у Анненского.

Более очевидной для восприятия выступает особая функция отрицательно формируемой лексики в «сюжетных» определениях, то есть в определениях не адъективного, а причастного типа: «в *неоживших* листах», «*непоправимых* мук», «*незаполнимые* мгновенья», «*ненаступивших* лет» и т. д. Вовлеченность подобных определений в высказывание-сюжет усиливает их семантическую информативность, выдвигает на первый план аналитические признаки определения. Такова лирическая формула-тема, открывающая стихотворение «Тоска маятника»:

Неразгаданным надрывом
Подоспел сегодня срок:
В стекла дождик бьет порывом,
Ветер пробует крючок...[5]

«Неразгаданный надрыв» – найденное Анненским определение дня, его конца, переживаемое психологически (отсюда и слово «надрыв»: из психологического словаря Достоевского). По своему положению в синтаксической структуре высказывания (творительный падеж) это определение воспринимается как явление бытия для говорящего. Это не просто психологическое состояние, отождествляемое с явлениями окружающей реальности, это также и явление, получающее для субъекта свое отдельное бытие. В этом качестве оно предстает субъекту как некая «объективная»

реальность, обладающая постоянным свойством «неразгаданности», и обозначается негативно сформированной лексикой уже в качестве оценки, но именно как утверждение этого особого бытия. Поэтической системе Анненского присуще как раз такое построение реальности, которое утверждает ее посредством возведения в положительный атрибут отрицательной по характеру лексики. Эта негативная лексика не является выражением негативной лирической позиции автора и потому, по самой природе лирического высказывания, является утвердительной, а следовательно, позитивной.

Еще один аспект того же явления может быть увиден в отрывке из стихотворения «Трое»:

Ее факел был огнен и ал,
Он был талый и сумрачный снег:
Он глядел на нее и сгорал,
И сгорал от *непознанных нег*.

В этом романсе-параболе, с характерным для Анненского иносказательным пересказом лирических отношений героев, образ «непознанных нег» только по типу эмоционального высказывания может видеться как синтетическая романсная формула. «Непознанные неги» – есть перифразирование Анненским «любви». Только в случае подстановки на место перифразы ее исходного языкового понятия (*сгорал от любви*) возникает эта романсная синтетичность языкового образа. В составе же самой перифразы этот образ приобретает качества сюжетной аналитичности: снег сгорает от чего-то, чего он даже «не познал». Непознанное может быть представлено у Анненского не только в качестве особого типа реальности, обладающей ценностным бытием для сознания, но также и реальности, активно воздействующей на сознание, могущей стать в лирическом тексте «сюжетной» реальностью. Аналитическая реконструкция характера явления («непознанный»), к которой толкает читателя сама вовлеченность этого явления в сюжетные отношения лирического «я» и мира, в конечном итоге с неизбежностью ведет к дедуцированию из атрибутов такой реальности самой этой реальности как особого бытия его лирического мира («непознанное»). Дескриптивные характеристики почти неизбежно абстрагируются в читательском восприятии в сами явления: их особые качества предстают уже как качественность номинативного порядка («непознанность»). На общем фоне символической поэтики, стремящейся к предельному отождествлению качества с качественностью, атрибута с атрибутируемым[6], такой способ создания поэтической реальности не является чем-то особым у Анненского. Но отличает его от символистов постоянная соотнесенность создаваемой таким путем реальности с сюжетно-психологической реальностью, с единичным, чаще всего предметным сюжетом. Именно в рамках такого сюжета абстрагирование явлений не теряет своей психологической конкретности.

В лирике Анненского эта тенденция к формированию номинативного плана отрицательными лирическими атрибутами ведет к стремлению прямо выразить этот план[7]. Примеры подобной номинализации встречаются у Анненского: «неразрешенность разнозвучий», «недосказанность песни и

муки», «знаньем кажется незнанье». В его стихах можно найти пример, где одно и то же понятие выступает и в атрибутивном, и в номинативном плане («Что счастье?»):

Ты говоришь... Вот счастья бьется
К цветку прильнувшее крыло,
Но миг – и ввысь оно взовьется
Невозвратимо и светло.

Уходящий «невозвратимый» миг (связанный здесь с конкретной предметностью: крыло бабочки) – не случайный ситуативный образ, принадлежащий только этому конкретному сюжету, но сверхситуативный; отметим вариант этого образа из тождественного смыслового плана – умирание произнесенного слова, – типологически восходящий к тютчевскому «Silentium»: «И безответна, и чиста, / За нотой умирает нота» («Он и я») или: «Миг ушел – еще живой, / Но ему уж не светиться» («Миг»). Таким образом, «невозвратимо», рассматриваемое в более широком контексте Анненского, не есть случайный оценочный атрибут ситуации, но концептуальное выражение определенной зафиксированной точки зрения сознания на реальность. Более того, как это свойственно поэтике Анненского, сама возможность грамматической неопределенности атрибута (наречие или краткое прилагательное), дает высказыванию двойное чтение: крыло взовьется невозвратимо или крыло невозвратимо(е). Возможность второго прочтения поддерживается как приведенными выше примерами, так и зафиксированной в поэтическом языке формулой «светлое крыло». Этот колеблющийся атрибут и определенный характер независимости, таким образом приобретаемой им, служит сигналом того, что функция этого атрибута в предметном контексте не сводится исключительно к определению конкретного явления или ситуации. Эта функция шире и заключается в обозначении типа поэтической реальности, имеющей характер внеситуативный, вне моментальной прикрепленности к предметному сюжету. Это своего рода «инвариантная» тема реальности для Анненского, которую можно обозначить как тему «невозвратимости».

Именно в таком качестве, уже грамматикализованная, дается эта тема в стихотворении «Гармония»:

Я так люблю осенние утра
За нежную невозвратимость ласки!

Основным качеством «осенних утр» представлена не «нежность», не «ласка», а именно «невозвратимость» как субстанциональная категория описываемой реальности. Коснемся кратко самого стихотворения.

В тумане волн и брызги серебра,
И стертые эмалевые краски...
Я так люблю осенние утра
За нежную невозвратимость ласки!

И пену я люблю на берегу,
Когда она белеет беспокойно...

Я жадно здесь, покуда небо знойно,
Остаток дней туманных берегу.

А где-то там мятутся средь огня
Такие ж *я* без счета и названья,
И чье-то молодое за меня
Кончается в тоске существованье.

Как по названию, так и по характеру истолкования самого понятия «гармония» стихотворение представляет собой описание двух типов реальности: эстетической и этической[8]. Эстетическая реальность описана прежде всего как реальность индивидуального восприятия. По сути, Анненский устанавливает тождество между ними: эстетическое «я» – это «я» воспринимающее. Возможность для «я» быть этическим возникает лишь в сопоставлении с «другими я» и с предметной реальностью, не могущей быть совместимой с реальностью восприятия. Самый термин «гармония» приложим лишь к этой последней. Будучи обозначением несовместимых реальностей, он получает иронический смысл. В этом смысле «гармония» предстает как знание «я» о том подтексте (смерть), который лежит и в основании эстетической реальности. Этот подтекст присутствует уже в первой части стихотворения, он свойствен и самому эстетическому восприятию. Но в рамках этого восприятия он вводится в круг эстетически преображаемой реальности, придает ей характер особой красоты (ср.: «стертые эмалевые краски») в картине «осени», обычно символизирующей у Анненского красоту умирания. И самая «невозвратимость ласки» есть существующая как воспоминание красота реальности, содержание которой, по сути, заключается в эстетическом осмыслении умершей любви. И все это реальность «я» как поэта.

Вместе с тем этическая реальность «я» – это реальность человека, такого же, как тысячи других: «без счета и названья». И проблема иронического истолкования «гармонии» в приложении к целому стихотворению заключается в невозможности совмещения этих двух «я»: поэта и человека. Анненский не делает никаких выводов из этой ситуации[9], оставляет два плана в их несовместимости и обозначает саму эту несовместимость понятием «гармония», по сути, тождественным понятию «дисгармония».

При этом из сказанного можно заключить, что формула «невозвратимость ласки» носит несомненно эстетический характер и принадлежит плану *поэт – эстетическое восприятие – эстетическое осмысление реальности*, в рамках которого она только и может существовать. В лирический текст Анненским вводится особое психологизированное бытие, главным признаком которого является возведение чего-либо отсутствующего, не могущего по самой возможности быть таковым, в реальность существующего (не могущую возвратиться ласку – в «невозвратимость ласки»).

Мир психологических реалий, реальность состояния часто описаны у Анненского отрицательной лексикой, в которой следы антитетичности почти перестали ощущаться: четко осознаваемый контраст был бы разрушительным для поэтического изображения этого состояния именно как состояния. Переживаемая как состояние антитетичность мысли дана у

Анненского, скорее, как психологическая реалия, не снимающая контрасты антитезы, но представляющая сами эти контрасты как положительную данность состояния. В качестве иллюстрации возьмем стихотворение Анненского «Забвение».

Нерасцепленные звенья,
Неосиленная тень, –
И забвенье, но забвенье,
Как осенний мягкий день.

Как полудня солнце в храме
Сквозь узор стекла цветной, –
С заметенною листами,
Но горящею волной...

Нам – упреки, нам – усталость,
А оно уйдет, как дым,
Пережито, но осталось
На портрете молодым.

Изображенная ситуация в предметно-психологическом плане представляет собой погружение в сон, в забытье. В этот миг «идеальной» реальности, между сном и бодрствованием, когда предметность, теряя свою вещественность, уже духовна, а духовность еще ассоциируется с предметами, возникает в сознании засыпающего воспоминание (вероятно, в перспективе воспоминания встает чье-то лицо). Ситуация эта инвариантна для поэзии Анненского и существует в ней, скорее, как состояние: состояние переживания «идеальной» реальности, чему соответствует и заглавие стихотворения.

В силу зафиксированности у Анненского ассоциации погружения в сон с умиранием (ср.: «Как ночь напоминает смерть») речь в этом стихотворении идет не о полном забвении, а об особого рода забытьи, в котором человеку остается память и восприятие (ср.: «Когда б не сон, а забытье»). Эта тема, взятая Анненским у Лермонтова («Выхожу один я на дорогу»), является у него своего рода вариантом творческого состояния (состояния вдохновения). Оно определяется, скорее, неприсутствием в мире «биографической реальности», который сам Анненский называл «подневольным общением с жизнью» и который отмечен в стихотворении такими атрибутами, как «упреки», «усталость»[10]. С переживанием этого состояния неприсутствия в субъективной биографической реальности вещей связывает Анненский создание произведения искусства (в данном случае «портрета»), возникающего в этом состоянии как воспоминание. Причем он как бы отделяет переживаемое состояние от переживающего его субъекта. Забвение – это реальность, которая не засчитывается человеку в его «подневольную» жизнь. Но состояние это ему как бы и не принадлежит, кем-то дано (ср. сходную концепцию в стихотворении «Мой стих»). Самому человеку от этого состояния ничего не останется: он переживает его и оно проходит («уйдет, как дым»)[11]. Человек остается в той реальности, которой он принадлежит («Нам – упреки, нам – усталость»), а само это

состояние остается в реальности, которой оно принадлежит («Пережито, но осталось / На портрете молодым»[12]).

По существу, в рамках традиции этой темы Анненский варьирует пушкинскую концепцию стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта...»), с ее четким разделением реально-биографического и творческого моментов в жизни художника. Но в вариации Анненского есть свой, подчеркиваемый им постоянно, аспект: творческое состояние, возникая как состояние субъекта, превышает субъективную реальность художника, в каком-то смысле отделено от него. Отсюда противопоставление, на котором настаивает Анненский в стихотворении: *нам – ему*, с сочинительной (не с подчинительной) связью членов этой пары (ср. сходную концепцию, вынесенную в заглавие стихотворения о создании стиха: «Он и я»).

Эта творческая реальность и обозначена у Анненского прежде всего отрицательной лексикой. «Неосиленная тень», по существу, перифраза дремоты (ср. в стихотворении «Мой стих»: «Хочет он и уж не может / Одолеть дремоту глаз»). Но это и выражение невозможности уйти от какого-то воспоминания (воспоминание как тень). О том же говорит образ «нерасцепленные звенья», в плане предметно-психологической реалии перифразирующий речевую тему «скован сном», в плане же идеологическом – выражение аналогичной связи с воспоминанием, которую нельзя разорвать, забыть (ср. в «Зимних лилиях» – о полном погружении в сон: «...тают звенья из цепей воспоминанья»). На этом фоне «забвенье» должно звучать иронически, ибо забыться-то и нельзя; нельзя порвать мучительных связей с жизнью. Но это забвение особого рода (ср., как в стихотворении «Мой стих» сказано о стихе: «Пусть подразнит – мне не больно: / Я не с ним, я в забытьи...»). Это своего рода эстетический вариант «биографического» (в плане реалий) забытья.

Поэтический смысл здесь фиксируется не на «сюжетных» усилиях «я», а на состоянии (само заглавие стихотворения настаивает на чтении лирического сюжета как состояния), которое представляется трудным атрибутировать специфически и единственно этому «я» в рамках предметной реальности, то есть как состояние дремоты, его одолевающее. В такой же степени здесь можно говорить об особом состоянии самой реальности, с которой это «я», таким образом, сливается.

Грамматически первая строфа представляет собой сочетание назывных предложений. Так описывают элементы «картины»: с отсутствием указания на принадлежность описываемого состояния определенному субъекту. Поэтому те явления, которые в плане сюжетной реалии, в рамках сюжетных усилий субъекта могли получить негативную интерпретацию (не расцепил звенья, не осилил тени – интерпретация поражения), в плане выражения ситуации как таковой, вне ее субъективной принадлежности, теряют этот отрицательный смысл, становясь данностью эстетической реальности, необходимым и единственным условием творческого состояния. Из реальности отрицательной в биографическом плане Анненский создает в плане эстетическом реальность творчества.

Введение явлений в эстетический мир, таким образом, могло связываться у Анненского с переменой знаков их смысла, с введением отрицаемых моментов реальности в круг ценностей, утверждаемых как эсте-

тические (то есть по определению положительных). В этом отношении Анненский – единственный из русских поэтов после Баратынского, кто последовательно мыслит саму эстетическую реальность как возведенное в положительный смысл отрицание, кто из отрицания явления создает положительные реалии поэтического мира. Чтобы яснее представить сказанное, имеет смысл обратиться к одному из самых характерных для поэтической системы Анненского стихотворений – «Тоска припоминания», где отрицательно формируемые лексемы как раз и функционируют с отмеченными выше особенностями:

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна.

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

Предметная реалия стихотворения – мучительный сон, в котором человеку предстает позабытое воспоминание. Психология сновидения, в котором возникают «миражные» образы воспоминания, непроясняемые, не могущие до конца воплотиться, прекрасно передана Анненским в нескольких деталях предельно сжатого повествования. Стихотворение заканчивается неожиданным по характеру мотива образом плачущих детей, который самим контрастом высказывания как бы сам превращается в предметную реалию пробуждения: люблю, когда меня будят, когда что-то подтверждает, что это только сон.

Этот предметный сюжет стихотворения есть вместе с тем перифразированная тема создания поэтического произведения. В подтексте стихотворения Анненского легко угадывается тютчевский текст «Бессонницы»:

Часов однообразный бой,
Таинственная ночи повесть.
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть.

Тютчевская «ночи повесть» стала у Анненского страницей, залитой чернилами, а «внятный» язык этой повести повторен Анненским в высказывании «Все небытное стало так внятно». Вместе с тем Анненский создает на основе тютчевской мифологии собственный «миф»: о создании стихотворения, о попытке рассказать об этой «ночи повести», пережитой уже как воспоминание.

По типологии построения поэтического высказывания «Тоска припоминания» стоит в ряду с такими стихотворениями, как «Мой стих», где определение стиха дается одновременно как «мой» и «не мой». Ср.: «Не теперь... давно когда-то / Был загадан этот стих...» («Мой стих») и «Мне всегда открывается та же / Залитая чернилом страница» («Тоска припоминания»). В сюжете обоих стихотворений создание стиха ассоциировано с ночью, со сном. Ср.: «Ночью был он мне навеян, / Солнцем будет взят домой» («Мой стих») и «И слились позабытые строки / До зари в мутночерные пятна» («Тоска припоминания»)[13]. В обоих стихотворениях попытка создать поэтический текст представлена как усилие «разгадать» или «прочитать» первоначальный текст, который предзадан поэту. Основной мотив стихотворения «Мой стих» («Не отгадан, только прожит») повторен в «Тоске припоминания» («Весь я там в невозможном ответе»), представляя это усилие как не могущее увенчаться успехом. Это сознание обреченности попытки создать прекрасное стихотворение (то есть «прочесть» или «разгадать» заданный текст) выражено в начальной поэтической формуле обоих стихотворений как тема и как характеристика стиха (ср. в «Декорации»: «Дальше... вырваны дальше страницы»).

Таким образом, создание стихотворения в «Тоске припоминания» представлено как процесс восстановления забытого текста, которому Анненский приписывает признаки платоновской метафизической образности. Если отказаться видеть в слове «припоминание» исключительно разговорную, прозаическую окраску, которая ему свойственна в поэтическом тексте (что никак не объяснило бы стихотворения в целом), надо признать, что это введенный в лирику термин из платоновской философии. Этот термин ассоциативно связан с контекстом двоемирия, с представлением о душе, забывшей когда-то созерцаемое ею в мире идей (ср. с заглавием первого сборника Анненского – «Тихие песни», где связь с лермонтовскими стихами – «По небу полуночи ангел летел, / И тихие песни он пел» – говорит о том, что Анненский представлял свою поэзию как некие отраженные тексты)[14].

В комментариях к «Воспоминаниям о Сократе» Ксенофонта Анненский следующим образом излагал платоновскую идею припоминания: «Душа человека предвечно жила в блаженном мире идей, и идеи, которые она когда-то созерцала, оставили в ней след, который оживляется воспоминанием, обращением ума от мира конкретного... в мир понятий»[15]. В этом «пересказе» концепции платоновского анамнезиса можно найти объяснение ее соответствию эстетическим принципам самого Анненского: «обращение ума от мира конкретного... в мир понятий». Такое понимание «воспоминания» имеет само по себе эстетический характер, ибо реальность при этом мыслится символически. Для Платона этот символизм обусловлен представлением о реальности как отражении вечных идей. Анненский до определенной степени следует этому представлению, но не как систематическому учению, а скорее в рамках общей его терминологии, в которой зафиксировано существование двух миров – духовного и предметного, где «воспоминание» видится как переход от этого последнего к реальности общего, то есть духовного[16].

Анненского мог привлекать в учении Платона о «припоминании» самый факт интерпретации воспоминания не как исключительно субъективного акта[17]. Эстетическая ценность воспоминания заключается во вторичности его переживания: уже как реальности не предметной, но духовной. Переживается уже не факт, не предмет, а отражение его как духовной сущности: «И ведь именно там, в дороге, даже скорей, пожалуй, *в воспоминании о дороге*, и рождались не только дразнящие пятна гоголевских картин, но и гениальнейшие из его *синтезов*»[18]. При этом воспоминание не есть нечто, целиком отделенное от переживающего, навязанное его «я» извне, но, являясь объективностью духовного мира, вместе с тем, является частью мира индивидуального «я». Поэтому оно видится Анненскому не только как категория психологического состояния, но и как эстетическая категория: «Ты не придашь мечтой красы воспоминаньям, – / Их надо выстрадать, и дать им отойти» («Любовь к прошлому»)[19]. Таким образом, воспоминание как эстетическая категория представляется Анненскому в качестве источника вдохновения, эстетического осмысления реальности[20].

Эту платоновскую метафизику Анненский и применяет к собственному мифу о попытке создать поэтическое произведение (то есть воплотить в тексте-отражении красоту текста-оригинала), попытке, не могущей увенчаться успехом. Миф этот не только тематичен у Анненского, то есть выражен в группе стихов, сюжет которых – невозможность создать прекрасное стихотворение, но и в самом его методе «интенсивной» поэзии, который выражается в создании «вариантов» одного и того же поэтического текста. В основе этой же «интенсивной» поэтики лежит и стремление к созданию «идеального» поэтического текста. Эта особенность поэзии Анненского нашла себе выражение в самой ограниченности тем и способа их выражения (образов, словаря, сюжетных ситуаций). Об этом стремлении к созданию «идеального» текста можно найти упоминания и в критической прозе Анненского: «Написал ли Гоголь свою «Мадонну Звезды»?.. Может быть, и написал, но не здесь, а в другой, более светлой обители»[21]. «Идеальным» был бы для Анненского эстетически-прекрасный, «просветленный» текст[22]; препятствием на пути создания такого текста является невозможность переосмыслить «биографическое» (субъективное) начало в эстетический факт (ср. высказывание о своих стихах в «Третьем мучительном сонете»: «Нет, им не суждены краса и просветленье»).

В «Тоске припоминания» действует такая же поэтическая схема. «Мутно-черные пятна», в которые сливаются строки идеального текста, – это точная передача реалии погружения в сон, когда исчезает четкость визуального фиксирования предметов. Символика этой реалии представляет «текст» создаваемого стихотворения, отражение в нем «идеального» текста (ср. сходную характеристику реализованного «идеального» текста в стихотворении «Мой стих»: «Хочет он, но уж не может / Одолеть дремоту глаз»).

Мотив плачущих детей, неожиданно возникающий в конце стихотворения и сигнализирующий о пробуждении от мучительного сна, тоже имеет у Анненского символический смысл: «детьми» он называл в своих метапоэтических сюжетах стихи (например, в стихотворении «Ненужные строфы»: «И дети бледные Сомненья и Тревоги»). Композиция последней

строфы, включающей в себя мотив плачущих детей, строится на контрасте процесса создания стихотворения и результата этого процесса и типологически сходна с композицией «Третьего мучительного сонета», где последние две строки составляют контраст к сюжетному описанию процесса вдохновения в стихотворении:

Нет, им не суждены краса и просветленье;
Я повторяю их на память в полусне...
<...>
Но я люблю стихи – и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

Таким образом, мотив детей в стихотворении играет двойную функцию: пробуждение ото сна, возвращение к предметной реальности и изменение точки зрения на стихотворение уже как на готовый продукт творчества, противопоставляемый процессу создания стихотворения.

Состояние, в котором создается стихотворение, представлено у Анненского как состояние реальности мира души, находящейся между идеальным миром, который душа хочет, но оказывается не в состоянии вспомнить, и предметным миром, от которого она хочет уйти, но к которому неизбежно возвращается. Серединное, промежуточное положение души (см. стихотворение Анненского «На пороге», а также его комментарий к платоновскому учению: «Душа стоит на грани между двумя мирами...»[23]) определяет и ее особую реальность между идеальным и предметным миром, выраженную в поэзии Анненского устойчивыми мотивами сна, полусна, сумерек. Он отождествляет состояние души с реальностью создаваемого стиха в типе сюжета о невозможности создать эстетически прекрасное стихотворение, воплотить переживание в «алмазные слова» («Мой стих»: «Не отгадан, только прожит»). Сама эта «невозможность» и становится в его поэзии не только темой, но, что важнее, и новой реальностью его стиха. Даже в синтаксической конструкции образа этой невозможности – «Весь я там, в невозможном ответе», с ее тютчевским подтекстом «все во мне и я во всем», выражающим слияние души с миром вне ее, – «невозможный ответ» дан как реальность, предсуществующая «я», к которой и устремлено «припоминание». В соответствии с платоновской схемой вещей, «идеальная» реальность, по существу, предстает у Анненского реальностью «невозможного ответа», единственно возможной эстетической реальностью создаваемого стихотворения. С этим связано и само понимание Анненским особого характера своей лирики, что нашло выражение в программном сонете «Поэзия»:

Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты,
И меж намеков красоты
Нет утонченней и летучей...

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир – мираж, влюбилась ты
В неразрешенность разнозвучий
И в беспокойные цветы.

Неощутима и незрима,
Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя,

Так неотвязно, неотдумно,
Что, полюбив тебя, нельзя
Не полюбить тебя безумно.

Сонет открывается формулой, первая строка которой есть вероятная перифраза того определения, которое Державин дал вдохновению: «Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта»[24]. Интересным в сличении источника и его вариации является тот факт, что Анненский отождествил «поэзию» с «вдохновением», дал психологическую интерпретацию ее, согласно которой поэзия есть, скорее, состояние, чем результат творчества. Анненский также заменил державинскую «страсть» на «творящий дух». Это соответствует его концепциям о неслиянности или «мучительном» сцеплении мира духовного и предметного.

Поэзия не отождествляется Анненским с красотой, но определяется лишь как намек на нее, причем как один из намеков, «утонченный и летучий»[25]. Само представление поэзии в качестве только намека на красоту, вероятно, восходит к системе идеологического построения реальности в платоновских категориях (ср. в другом стихотворении Анненского «Поэзия» сходное определение поэзии в рамках «отражения»: «Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь»). В сонете «Поэзия» следы платоновской идеологии не только в определении поэзии как одного из намеков (то есть отражений) красоты, но и в самих путях проникновения поэзии в мир: «В просветы бледные сквозя». Здесь «просветы» – символ тех «приоткрытых в вечность окон» (Брюсов), о которых, основываясь как раз на платоновском учении о двоемирии, говорили символисты, какое бы содержание не вкладывали они в это понятие, знаменующее способы контакта с «мирами иными». Вместе с тем эта идея получила у Анненского своеобразный индивидуальный характер, связанный с его эстетической концепцией поэтического слова как формы, которая предшествует его субъективному выражению у поэта (ср. у Р. Ингольда об идее предзаданности формы у Анненского: форма первична, она предшествует, содержание приходит потом; поэт ведом языком; слово и стих ведут его к мысли, а не наоборот[26]). Слово поэта, по Анненскому, есть в определенном смысле воспоминание о слове (это нашло отражение в таком, например, стихотворении, как «Невозможно»).

Отзвуки платоновского миросозерцания, выраженного в поэтической терминологии пушкинского «Пророка», субъективно переживаемого уже как психологическое состояние одиночества, можно найти в начале второй строфы: «В пустыне мира зыбко-жгучей, / *Где мир – мираж*...» В определении земной реальности как миража тоже по-своему отразился платоновский образ мира теней. Этому мотиву миражного мира Анненский дал как трагическое, так и ироническое истолкование; причем разграничить их чаще всего представляется невозможным, ибо Анненский меняет местами первоначально заданные отношения между двумя реальностями (подлинной и отраженной)[27].

В «Поэзии» Анненский представляет поэзию как некоего посредника между двумя мирами (мир красоты и «миражный мир»), нисходящую в этот мир и влюбленную в «неразрешенность разнозвучий / И в беспокойные цветы», то есть в чуткость восприятия и дисгармоничность. Литературный источник такой композиции «нисхождения» – тютчевская «Поэзия» (ср. подобную же композицию в другом стихотворении Анненского «Поэзия», также связанном с тютчевским текстом). Идея примирения поэзией двух миров, присутствующая у Тютчева, своеобразно развивается у Анненского. Поэзия у него не просто «примирительница» (то есть начало гармонизирующее), она «влюбилась» в дисгармонию, в страдания, в психологическую утонченность переживания. Другими словами, Анненский определяет здесь новую красоту поэзии: красоту психологического переживания, причем формулирует ее через отрицательную лексику («неразрешенность», в которую поэзия у него влюбилась). По существу, эти две строки, определяющие предмет влюбленности поэзии, есть перифраза слова «жизнь»: поэзия влюбилась в эту жизнь (ср. в его статье «Мечтатели и избранник»: поэт влюблен в жизнь). В самом характере такого определения жизни через перифразу неожиданно открывается связь с определением, данным смерти в стихотворении Баратынского «Смерть» (ср.: «Ты всех загадок разрешенье»). Этот скрытый диалог тем более очевиден, что от Анненского могли не укрыться отголоски этого стихотворения Баратынского в «Поэзии» Тютчева (у Баратынского: «О дочь верховного эфира! / О светозарная краса! <...> И ты летаешь над твореньем, / Согласье прям его лия, / И в нем прохладным дуновеньем / Смиряя буйство бытия», у Тютчева: «Она с небес слетает к нам, – / Небесная к земным сынам, / С лазурной ясностью во взоре – / И на бунтующее море / Льет примирительный елей»). Положительное содержание, которым Баратынский наделяет слово «разрешенье», у Анненского переносится на слово «неразрешенность». Поэзия у него влюблена в жизнь как духовную субстанцию, единственно возможным определением которой может быть символ, сформированный как отрицательная лексема с положительным смыслом. Невозможность разрешения разнозвучий и становится для Анненского эстетической категорией выражения жизни. Это в такой же степени характеристика поэзии, как и того мира, в который она «влюбилась»: здесь пункт их слияния. В рамках приложимых к стихотворению платоновских категорий «неразрешенность» в этом мире становится отражением той красоты, намеком на которую есть поэзия (ср. в стихотворении «О нет, не стан»: «А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе...»).

В секстете определение поэзии дано в терминах ее воздействия на поэта, то есть как его восприятие, заканчиваясь формулированием признания «безумной» к ней любви, которая воспринимается в тексте стихотворения как отражение «влюбленности» самой поэзии. Текст, с его обращенностью к поэзии на «ты», по существу, строится как признание в любви. Воля субъекта полностью исключается из этих отношений. Само присутствие поэзии отмечено такими характеристиками, как «незрима», «неощутима», которые выступают не как сюжетные (то есть: мы ее не видим и не ощущаем), но как постоянные и потому положительные свойства

самой поэзии[28]. Она есть как бы скрытый второй план реальности, «подтекст» этого мира. Наличие этого подтекста, присутствие которого в мире обозначено для поэта состоянием «томления», является для Анненского своего рода оправданием жизни. Любовь к жизни, таким образом, получает характер любви к ее «подтексту», к той поэзии, отражением которой этот мир предстает. Сказано о «просветах», сквозь которые поэту дано ощутить веяние поэзии в те мгновения, когда материальная плотность жизни перестает ощущаться как единственное ее начало[29]. Эти просветы есть мгновения жизни, в которые дано почувствовать присутствие иного мира (ср.: «Свечку внесли»)[30].

Как видим, платоновская идеология у Анненского получает свое истолкование, в соответствии с реальностью переживания. При этом в таких качествах поэзии, как «*неощутимость*» и «*незримость*», которые касаются самой природы слова (по Анненскому, скорее, внушающего, чем говорящего прямо своим значением), есть попытка выразить невыразимое, в одном ряду с которым стоят и эти слова, грамматически родственные по способу их отрицательного образования. Точно так же, как поэтический образ «невыразимого» стал в традиции русской поэзии не столько отрицанием того, что нельзя выразить, сколько выражением определенного отношения поэта к тому, что ему предстоит, отождествленного с его переживанием, и тем самым получил сам по себе положительное определение особой поэтической реальности, так и перифразы этого поэтического термина у Анненского фиксируют особую эстетическую реальность, формируемую отрицательными словами, с положительным содержанием.

Определение воздействия поэзии на поэта во втором терцете – «Так неотвязно, неотдумно» – продолжают накапливать ряд отрицательных по форме слов («неощутима», «незрима», «неотвязно», «неотдумно»), образуя ту лексическую монотонность, которая составляет уже своего рода музыкальный ряд с постоянной словесной формой смыслового утверждения, морфологически оформленной как отрицательная лексема. «Теснота» этого музыкального ряда скрадывает, делает почти незаметным неологизм «неотдумно», введенный Анненским как вариант постоянной для ряда словесной формы[31]. «Неотдумно» (что означает: нельзя не думать) как категория грамматическая является наречием. Если предикативное сочетание «нельзя не думать» принадлежит исключительно плану «я», «неотдумно» как наречие может быть приписано и плану «ты» (поэзия), что и следует в контексте Анненского из формального синтаксического распределения лексем. Точнее, Анненский конструирует такую «грамматическую» реальность, в которой план «я» и план «ты» становятся неразличимыми, ибо формально принадлежащее плану «ты» наречие, по смыслу принадлежит плану «я», делая возможным перенесение субъективного отношения «я» к поэзии на саму поэзию, уже как одну из ее характеристик.

Таким образом, в стихотворении Анненского, где существование поэзии утверждается как раз на невозможности в этом мире красоты, намеком на которую она является, само определение поэзии строится как отражение этой мысли. Раз поэзия есть только намек на красоту, сама по себе она является реальностью намеков, скорее, невыраженного, чем вы-

раженного: «Поэзия не выражает, она намекает на то, что остается недоступным выражению. Мы славим поэта не за то, что он сказал, а за то, что он дал нам почувствовать несказанное»[32]. Отсюда сама реальность поэзии, то есть эстетическая реальность, является реальностью «невыразимого», «незримого», «неощутимого», но в такой же мере «неотвязного» и «неотдумного». Эстетическая реальность есть мир невозможной здесь красоты, сама невозможность которой становится основой поэзии. Поэзия – это осознание мыслью особой красоты этой невозможности. Это и есть то новое, что открыл Анненский в поэзии, что он внес в понимание того, чем может и должна быть поэзия. Отсюда и особая любовь Анненского к слову «невозможно», которое стало темой одного из лучших его стихотворений и в котором он выразил и объяснил свое пристрастие к отрицательной лексике в целом.

К слову «невозможно» Анненский обращался часто, по разным поводам и в разных контекстах, в лирике и в критических статьях[33]. Подобная частота обращения – свидетельство выделенности, особости этого слова-лейтмотива, ставшего центральным понятием-формулой его «метафизики». Самый спектр обращений к этому слову у Анненского достаточно широк, но при этом довольно однообразен в смысле интерпретации. В таком значении психологическое состояние получало статус метафизического.

Стихотворение «Невозможно», включенное Анненским в корпус «Кипарисового ларца», также принадлежит к группе метапоэтических текстов, к которой его можно отнести на основании реалии, выбранной в качестве предмета стихотворения (слово) и сюжетной интерпретации этой реалии. Вместе с тем, говоря о метапоэтических стихах Анненского, следует отметить, что в его поэзии трудно провести четкую границу между кругом текстов, к которым это определение приложимо на основании таких безусловных признаков, как тема (обычно реализованная, как тема создания стиха), и стихотворений, содержанием которых является переживание состояния или ситуации и где нет прямых указаний на метапоэтический аспект подобного переживания (например, «Октябрьский миф»). Это стирание границ часто умышленно («Мухи как мысли») и находится в связи с пониманием Анненским самого характера и функции поэтического слова. Для символистов, которые видели в слове-символе способ проникновения в иную реальность и строили на основании символов новую теорию познания (Белый) или религиозно-мифологическую онтологию (Вяч. Иванов), само по себе поэтическое слово и в конечном итоге должно было рассматриваться как средство. Вероятно, с критикой именно такого понимания слова мы имеем дело в следующем высказывании Анненского из письма к Максимилиану Волошину: «Ведь у Вас школа... у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся еще трав. Ночью скосмаченных... знает, что они *слово* и ничем, *кроме слова им*, светилам, не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние. А разве многие понимают, что такое *слово* – у нас? Да почти никто. Нас трое, да и обчелся»[34]. Из пункта расхождения Анненского с символистами (отсюда его признанная близость к акмеистам) яснее видится его взгляд на слово в рамках собственной поэтики. Слово, по Аннен-

скому, не является ни функцией выражения субъекта, ни функцией изображения объекта, но точкой их пересечения. Стихотворение «Невозможно» говорит именно об этом.

Есть слова – их дыханье, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенья.

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, –
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно – *невозможно*.

Написанное трехстопным анапестом, стихотворение построено на разработке метрического рисунка, заложенного в самом слове «невозможно». Выбором стихотворного размера, отражающего самый образ слова, отмечена тенденция к отождествлению слова и стиха. Фонетическим комментарием к попыткам такого отождествления может служить высказывание на уровне звуковой игры в третьей и четвертой строках первой строфы, построенное на переливах и комбинациях «н» с гласными «е», «и», «о»: «*Но* меж *ни*х *ни* печаль*нее не*т, / *Ни нежнее* тебя, *не*возмож*но*». Получается нечто вроде кольцевой фонетической композиции стихотворного периода с обрамляющими этот период «но» и тяготением остальных повторяемых элементов звукового высказывания к «ни» и «не»: к сладостному отрицанию. В звуковом отношении, таким образом, самое слово «невозможно» рождается как бы из собственного стихового определения. При этом надо помнить, что фонетический уровень стихотворения, как следует из второй и третьей строф, семасиологизируется Анненским, то есть не может быть отделенным от уровня содержания, по сути им и являясь.

Исходным принципом поэтики построения текста является представление лирического сюжета как сюжета переживания конкретной предметной ситуации, то есть как сюжета-состояния. В качестве такой конкретной предметной ситуации в стихотворении «Невозможно» выступает ситуация полусна, инвариантная в контексте лирики Анненского в целом и отождествляемая обычно с творческим процессом, с созданием стихотворения[35].

С этой точки зрения предметный сюжет в стихотворении «Невозможно» представляет собой состояние погружения в сон в комнате, где стоят цветы, запах которых (их «дыханье») ассоциируется с поэтическим словом (ср. о поэтическом языке Морриса Барреса: «Он не цветист этот язык, но в нем что-то одуряющее и бесформенное, как в запахе белого гелиотропа»[36]). Вещи и слова на пороге между сном и бодрствованием теряют границы, отделяющие их друг от друга, смешиваются, перестают видеться сознанию как раздельные реальности. Само это состояние «слияния» и есть для Анненского состояние творчества («вдохновение»).

Первая строфа выделяет среди слов те, которые ценностно близки лирическому «я», давая их описание в терминах субъективного восприятия, которые не поддаются переводу на язык рациональных понятий: они «нежны», «бело-тревожны», «печальны». Умышленность такой характеристики диктуется общей концепцией слова у Анненского как слова «внушающего»[37] . Поэтому и сама поэтическая «терминология» в описании слов указывает прежде всего на их «отражение» в психологической реальности «я» и неразъединимость с этой реальностью.

Чтобы вполне уяснить себе характер признаков, по которым строится определение поэтического слова у Анненского, следует обратиться к подтексту этой строфы, которым, безусловно, является строфа из лермонтовского стихотворения «Есть речи – значенье...»:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Несмотря на различие метрики, сознательная ориентация Анненского на лермонтовскую строфу бросается в глаза. Есть некий особый характер соотношения текста и подтекста: не только высказывание в целом, но и отдельные элементы одного текста ориентированы на элементы другого по принципу «сходство – несходство». (Интересно, что в параллелизме двух текстов «слова» накладываются на «речи». Для Анненского высказывание отождествляется со словом, а не с более расширительным, как у Лермонтова, словесным периодом.) Таким образом слову «дыхание» у Анненского соответствует слово «значение» у Лермонтова. Оба слова формально представляют собой грамматические эквиваленты, оба одинаково функционируют в высказывании, занимая сходное положение в синтаксической композиции (грамматический субъект, одинаково согласованный с группой предиката, которая, в свою очередь, имеет тождественное грамматическое выражение в формах кратких прилагательных). Наконец, графически обе первые строки отмечены сходным знаком пунктуации (тире перед грамматическим субъектом). Несходство словарных значений этих слов одновременно выступает как сходство их смыслов. Анненский перифразирует поэтическую мысль Лермонтова о том, что красота и воздействие слова могут заключаться не в их значении, а скорее в их звучании. Он говорит о дыхании слов как о характеристике их бытия, имея в виду, как и Лермонтов, фонетическую природу произнесенного слова. «Дыханье» и есть, по Анненскому, значение слова, ибо через эту характеристику слово

представлено как произнесенное[38]. Переведенное с языка поэтической образности на язык понятий, такое определение значения слова исходит из представления о поэтическом слове как слове «внушающем». Сама бытийственная конструкция поэтического утверждения у Анненского («есть слова») настаивает на том, что слово имеет самостоятельное бытие: оно живет («дышит»), оно не есть средство мысли высказать себя, то есть не сводится к значению, оно есть форма (отсюда связь с цветами), предшествующая содержанию. Более того, это слово-форма может возбуждать определенное содержание.

Из круга охарактеризованных таким образом слов Анненский выбирает одно, которое наиболее близко ему по описанным выше характеристикам («невозможно») и представляет собой своего рода мета-слово, тождественное вместе с тем, исходя из лирической композиции и построения стихотворения, самой поэзии. В рамках традиционной образности это слово представлено как своего рода муза поэта, к которой он и обращается в дальнейшем в форме второго лица («ты») и в тоне любовного признания.

Если первая строфа дана как декларация, общая мысль, лирическое заявление, со второй строфы начинается собственно лирический сюжет стихотворения, даже грамматически отмеченный глаголами прошедшего времени. В этом смысле противопоставление двух времен в стихотворении – настоящего и прошедшего – говорит о встрече поэта со словом как о воспоминании. Воспоминание как характеристика поэтического слова, составляющая один из его основных признаков, возникает уже во второй строфе, где говорится о моменте восприятия слова, его фонетике, вызывающей у поэта определенные ассоциации, воспоминания.

Ассоциации эти связаны со смертью и являются субъективным переживанием слова. «Не познав», то есть еще не зная это слово, он уже любит в нем ассоциации, им внушаемые. Слово «познать» выходит здесь за рамки той когнитивности, которая обычно ему приписывается, получая смысл эротического интимного сближения (одно из архаических значений этого слова), с которым оно входит в устойчивый для поэзии Анненского метафорический план, выражающий творческий процесс[39]. Ситуация «до познания» может быть отождествлена с моментом, предшествующим творческому выражению. Это еще не названное, не пережитое слово, оно представляется субъективному миру поэта как некая загадка, возбуждающая неясные, смутные воспоминания, которые требуют себе воплощения.

Самый образ ассоциаций, связанный со звуками еще не названного слова, строится Анненским на «речевой теме»: «вызвать воспоминания» (ср.: слово-реакция на несказанное «вызвать» – «являлись»). В этом смысле стихотворение отбрасывает тень пушкинского «Заклинания», с его сюжетом вызывания тени умершего. У Анненского есть прямая ссылка на этот текст (ср.: «Явись, возлюбленная тень»), оставивший след в двух его стихотворениях – «Электрический свет в аллее» и «Падение лилий». Поэтический смысл этой реалии – вызывание к жизни из тьмы забвения похороненных в памяти воспоминаний – есть первый импульс, побуждение к творчеству[40]. В этом вызывании воспоминания – предчувствие поэтического слова, еще не названного.

Называние субъективных переживаний словом, момент создания поэтического слова, дано в третьей строфе. Причем дано одновременно и как момент умирания слова: названное, произнесенное, слово умирает.

Обращает на себя внимание амбивалентность синтаксической конструкции, открывающей эту строфу: различить что-то, будучи в «белом венце хризантем», или различить что-то, что убрано, находится «в белом венце хризантем». Эта амбивалентность вряд ли случайна, она вообще свойственна многим стихам в его поэзии и связана с поэтикой неразличения, отождествления реальностей разного порядка (сон – явь; смерть – ночь; бред – откровенье и т. д.). В «Невозможно» отождествлены слово и вещь, цветок.

Следы этого отождествления очевидны в стихотворении с самого начала. Уже в заявлении о бытии слов последние уподоблены цветам, а в заключительной строфе умирание слов («Упадает, белея тревожно») дано как прямое словесное изображение опадания белых лепестков. В четвертой строфе слово уже не различается с цветами в саду. Отождествление слова и цветка в третьей строфе представляет собой самый акт творчества, называние словом вещи, называние хризантемы словом «невозможно». «Различить» в этом контексте творчества можно читать как «понять» или «произнести», что, по существу, является для этого контекста семантически равноценным.

Само это отождествление слова с цветком намекает на предметную реалию сюжета в стихотворении, которая, как это обычно для Анненского, загадана, спрятана под слоем поэтического иносказания. В сюжете создания стихотворения, каким представляется «Невозможно», эта предметная реалия открывается как созерцание поэтом в состоянии полусна цветов, стоящих в комнате; цветов, которые принесены из сада и обречены на смерть[41]. Их обречение увяданию («Перед первой угрозой забвенья») представляет собой предметную основу для развития ассоциаций со смертью, возникающей в сознании человека на пороге сна («У забитой калитки я жду»). Этот полусон, в котором странным образом смешаны и сцеплены звуковые и зрительные образы, сменяется засыпанием, то есть исчезанием из поля сознания одного за другим слов и образов, наступлением сна, беспамятства (ср. цитату «Если слово за словом, что цвет, / Упадает, белея тревожно» со сходной ситуацией «засыпания», обозначенной заглавием стихотворения «Падение лилий»). Субъективное переживание смерти лирическим «я» в момент погружения в сон в рамках психологической ситуации не может быть отделено от созерцания обреченных смерти цветов. Мир субъективных переживаний как бы предстает в категории созерцания объективных предметов. Поэт находит свое слово не как выражение субъективного переживания, но в лепестках хризантем, готовых опасть («перед первой угрозой забвенья»): ср. отождествление самих звуков – «этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм*» – как бы с перебиранием лепестков цветка.

Предметное содержание стихотворения представляется как рассказ об умирании цветка и одновременно субъективное переживание смерти. Слово в стихотворении служит связью двух этих тем. Подобная связь всегда понимается Анненским метапоэтически, то есть как создание стиха. Если

в субъективном переживании дано предчувствие этого слова, то его выражение происходит в момент узнавания этих смутных субъективных переживаний в том, что не есть субъективный мир. Причем как во второй, так и в третьей строфе речь идет о звуках, о фонетике слова – не о его значении. У поэтического слова нет значения в том смысле, в каком слова обычно имеют его. Значение поэтического слова – возбуждать мысль, сознание. Значение это остается неразгаданным, может быть, несуществующим. Оно остается лишь как память о красоте связи субъективного переживания и предметного мира. Субъективный мир переживания смерти выражен словом, говорящим об умирании цветка. Такой способ понимания слова свойствен поэтике Анненского, который говорил, что слово не есть ни выражение «я», ни изображение «не-я», но есть символ их связи[42].

Увидеть субъективное переживание в предмете, в цветке – единственный путь объективизации этого субъективного переживания в слове. Но объективируемое в слове, выраженное, произнесенное, это субъективное переживание умирает. Умирание в слове субъективного переживания дано как умирание самого слова. В четвертой строфе представлен мотив разных путей слова и его творца. На этой раздельности построен контраст полустроф. Реальность слова («ты») обозначена как реальность апрельского цветения, ситуация венчания («невеста»). Реальность «я» представлена как ситуация осени, с прикрепленной к ней у Анненского темой умирания. (В плане предметном «забитая калитка» – своего рода пригородная царскосельская метафора, отмечающая время, когда уезжают с летних дач, время осени.) Образ «забитой калитки», контрастный «апрельскому саду», тоже один из типологических образов «умирания» в поэзии Анненского (ср.: «А сад заглох... и дверь туда забита...» из стихотворения «Черный силуэт»), отождествляемый с кладбищем. В контексте подобного противопоставления слово получает новую содержательность, которая обозначена поэтическим термином «*невеста*». Общая символика этого слова становится здесь выражением красоты слова, по существу, совпадая с первоначальными его определениями.

Вместе с тем, «невеста» есть обозначение статуса слова по отношению к его творцу, поэту. Это красота безразличная, поэту не принадлежащая. Он так же мало «владеет ею», будучи ее творцом, как и до «познания» слова (ср. характеристику источников красоты слова – «как в апреле тебя разубрали», в котором отсутствует какое бы то ни было упоминание о субъективном участии автора). Собственное слово становится для него предметом любования со стороны, оставляя его в роли зрителя (ср. типологически сходную ситуацию в стихотворениях «Ненужные строфы» и «Он и я»).

Слово уже не только не принадлежит больше поэту, но выступает как результат творчества, противопоставляемый творчеству как процессу (мгновению)[43]. Здесь Анненский продолжает тютчевскую тему «Silentium»: о невозможности выразить в слове как результате поэтического творчества внутреннее переживание поэта. Эта невозможность открывается поэту как смысл тех звуков, понять которые он может лишь в момент их умирания. Но в отличие от Тютчева он делает саму эту невозможность

выражением внутреннего переживания. Создание слова, адекватного переживанию, это создание такого слова, в котором осознается невозможность передать это переживание. В самой этой невозможности Анненский и находит возможность поэтического творчества (ср.: в момент осознания подлинного смысла слова «невозможно» оно уже звучит как «возможно»: «этих *Вэ*, этих *Зэ*, этих *эМ*»). Эта возможность основана на том, что в умирающем слове поэт видит не прямой смысл, а память о несказанном, о красоте несбывшегося обещания.

Смысл поэтического слова в конечном итоге заключается не в том значении, которое не в состоянии выразить внутреннего переживания, а в самой памяти о невыраженном, несказанном, в осознании невозможности выражения в нем внутреннего мира не как неполноценности слова, но как его особой, собственной красоты. Эта красота слова не принадлежит миру творящего субъекта, у них разные пути. Поэт лишь открывает, что не значениями своими дороги и важны слова в стихотворении, но памятью о невоплотившейся красоте. Стихотворение – это память слов, не самые слова. И сама красота существует, таким образом, как выражение невозможного. За это поэт и любит это слово больше других.

Любовь к слову «невозможно», выраженная в одноименном стихотворении, имеет для Анненского программный, обобщающий характер отношения к самому этому понятию. Это не просто стихотворение о слове, но именно о слове «невозможно», смысл которого он был склонен отождествлять с самой природой искусства. В статье «Белый экстаз» об этом написано так: «В основе искусства лежит как раз такое же, как и в жизни Софи (героини тургеневской повести. – *В. Г.*), обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из непризнания жизни»[44]. Под «*бессмыслицей*» Анненский имеет в виду не «чепуху», но, скорее, отсутствие видимого значения. Обоготворение же (ср.: «Но люблю я одно – *невозможно*») в этом контексте есть иначе выраженное его же определение творчества как «оправдания» жизни: «И все их (отражения. – *В. Г.*) проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни»[45].

В той же статье «Белый экстаз» Анненский назовет такой путь оправдания жизни «эстетизмом высшего порядка», комментируя это свое определение как «исканье исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты»[46]. В этом определении можно узнать отголоски программного стихотворения Анненского «Поэзия», с его почти мистической формулой отношения поэта к поэзии: «Молиться Ей, Ее не зная, / Тем безнадежно горячей...» В самом искании красоты, которой не дано знать, выразился взгляд Анненского на реальность, отраженную в поэзии, как на реальность мысли, которая в отвергании найденного идеала видит шаг, приближающий ее ко «где-то там сияющей красе» (ср. со стихотворением «Пробуждение»).

Анненского называли эстетическим нигилистом (Чуковский). В таком определении (если убрать из него умышленный отрицательный смысл, вкладываемый сюда автором) подмечена как раз та черта, которая миропониманию Анненского свойственна. Единственно подлинной, последней реальностью остается для него реальность сомневающейся мысли (ср. вы-

сказывание о своей поэзии в стихотворении «Моя Тоска»: «Недоумелая, мое Недоуменье»): «Бог? Труд? французский je m'en fich'изм* ? Красота? Нет, нет и нет! Любовь? Еще раз нет... Мысль? Отчасти, мысль – да... Может быть. <...> Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения...»[47] Только в этом смысле искусство могло быть для него оправданием жизни. Ибо само искусство он понимал только как искусство мысли (ср. заглавие статьи о Достоевском: «Искусство мысли»).

Сама категория «эстетического наслаждения» понималась им как наслаждение, интеллектуальное прежде всего: «Мы слишком долго забывали, что поэзия есть форма мысли и что наслаждение ею никогда не теряет интеллектуального оттенка»[48] .

В этом смысле «невозможно» понималось Анненским как то, чего жаждет наша мысль. В статье «Античный миф в современной французской поэзии», анализируя драму Сюареса «Ахилл» и выходя в своем анализе далеко за пределы конкретного текста драмы, он писал о мысли, которая в своем одиночестве (ибо не хочет знать, отвергает, не мирится ни с чем близким, телесным, обещающим здесь) призывает лишь невозможное[49] . И это «невозможное» говорит только о том, «чего нет и не может быть»[50] . Характеризуя героя драмы Сюареса, Анненский, по существу, характеризует методы нового искусства и нового восприятия искусства: «Новый Ахилл живет только в нашем сознании, он весь из противоречий, весь из беспокойных влечений невозможного»[51] .

Но при этом «невозможно» не есть для Анненского отрицание чего-то, что могло или может быть возможным (ср. характерную для него ситуацию, в которую помещается это понятие: «*присутствие невозможного*»[52]). Это, скорее, утверждение точки зрения о невозможности какой-то иной реальности бытия. У Анненского самая точка зрения, отношение, превращено в реальность. Это реальность эстетическая, реальность мысли, но она отождествляется в поэтическом мире Анненского с реальностью самого бытия.

---

* Наплевательство (фр.) – *Ред.*

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср. у Гейр Хетсо: «Следует признать, что у Баратынского замечается такое злоупотребление антитезой. Достаточно обратить внимание на раннее стихотворение «Девушке, которая на вопрос, как ее зовут? отвечала: не знаю» <...> В этом «стихотвореньице» прием антитезы уже превратился в простую игру слов» (*Хетсо Г.* Антитеза в стилистической структуре Е. А. Баратынского // Scando-Slavica. Т. 14. С. 11). С выводом Хетсо можно согласиться только при условии, что интерес Баратынского в этом тексте исчерпывается антитезой как таковой.

[2] Остроумие как свойство поэтического текста Баратынский не признавал.

[3] Здесь и далее все цитаты и номера страниц даются по: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. В отдельных случаях курсив дан автором статьи (в дальнейшем не оговаривается).

[4] Было бы преувеличением говорить об установке на «банальность» у Анненского. Вместе с тем, в рамках общей окрашенности его поэзии чертами романса, характер такой ориентации им самим, по-видимому, осознавался. Ср. определение, данное им собственной поэзии: «у ней порочный вкус» («Моя Тоска»).

[5] В новейшем изд. произведений Анненского в серии «Библиотека поэта» (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990) это стихотворение печатается с текстологическим изменением в первой строке: вместо ранее принятого «Неразгаданным надрывом / Подоспел сегодня срок» здесь читаем «Неразгаданным надрывам...». Новое прочтение кажется убедительным в связи с ожидаемым в языке лексико-синтаксическим обликом высказывания, однако я не стал бы настаивать на правильности такого прочтения. Во-первых, привычное языковое ожидание и поэтический язык не всегда совпадают; во-вторых, зная почерк Анненского, разница между «о» и «а» может в его случае стать предметом интерпретации. Кроме того, в копии рукописи этого стихотворения, содержащей правку Анненского (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 23), это место читается как «надрывом» и не исправлено автором. Наконец, подобная «неясность» вообще представляет собой характерный для его поэтики прием умышленного двойного грамматического чтения. Достаточно вспомнить начало стихотворения «Лунная ночь в исходе зимы» – «Мы на полустанке, / Мы забыты ночью...», – где «ночью» может читаться и в качестве агента происходящего (кем), и в качестве наречия, отмечающего место действия (когда).

[6] Ср.: *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27–28. С. 82–83.

[7] Ср. попытки представить атрибут как атрибутируемое путем синтаксического выделения его в высказывании: «Те, неотвязные, в мозгу / Опять слова зашевелились» («Бессонница ребенка»).

[8] Подтекстом «этического» аспекта в «Гармонии», по-видимому, можно считать стихотворный текст Случевского: «Какое дело им до горя моего? / Свои у них, свои томленья и печали! / И что им до меня и что им до него?.. / Они, поверьте мне, и без того устали. / А что за дело мне до всех печалей их? / Пускай им тяжело, томительно и больно... / Менять груз одного на груз десятерых, / Конечно, не расчет, хотя и сердобольно» (*Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 243).

[9] Возможный вывод из подобной ситуации – проблема выбора. Классический вариант радикального выбора, некрасовское – «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», мог первоначально стоять и перед Анненским, в определенной мере связанным по родству, через семью брата-народника Н.Ф. Анненского, со всем комплексом данного общественного сознания. Вместе с тем, самый конфликт для Анненского видится уже совсем в другом свете: не как конфликт *поэт – гражданин*, но именно как конфликт *поэт – человек*, то есть нечто гораздо глубже понимаемое по самой метафизической природе (ср. с шуточным сонетом Анненского «Человек»).

[10] Интересно, что подобного рода творческие состояния прежде всего отмечены у Анненского понижением как звуковой интенсивности, так и визуальной прочерченности предметного мира (ср.: «осенний мягкий день», «полудня солнце... сквозь узор стекла цветной»). В рамках реалии это понятно как изображение полусна, в котором предметный мир как бы погашен в своей навязчивой определенности звуков и красок. Но Анненский идеологизирует этот контраст нежного как полуспящего и грубого как предметно-оживляемого (ср.: «Дочь Иаира»).

[11] В таком понимании творческого состояния, отождествляемого с поэзией как состояние «мимолетности», – отражение концепции В.А. Жуковского о поэзии как мимолетной гостье.

[12] Здесь, вероятно, отразилось чтение Анненским романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». О влиянии Уайльда Анненский сам упоминал в письме к С.А. Соколову (1906): «Наконец, упрек «Весов» в том, что я будто подражал Мережковскому, – неоснователен. Мережковский очень почтенный писатель, высокодаровитый, но я никогда сознательно не пил из чужого стакана... Еще хоть бы сказали Уайльда, – тот в самом деле когда-то меня сильно захватил, пока я не увидел, что он просто боится черта и через Гюисманса и messe noir (фр.: черную мессу. – *Ред.*) пробирался только к исповедальной будке» (*Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 469). Существует статья, по-

священная этой теме (*Пономарева Г.* Анненский и Уайльд // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 646. Тарту, 1983).

[13] Грамматическая амбивалентность слова «ночью» – ночь навеяла или был навеян в течение ночи – истолковывает предметную реалию в терминах уже упоминаемого тютчевского образа «таинственная ночи повесть».

[14] Наличие в художественной системе Анненского следов переработанной платоновской философии было отмечено впервые немецкой исследовательницей Барбарой Конрад (*Conrad B.* I.F. Annenskijs Poetische Reflexionen. München, 1976. S. 153). Имеется также и русская статья на эту тему, в связи с художественной критикой Анненского (*Пономарева Г.* Анненский и Платон: Трансформация платонических идей в «Книгах отражений» И.Ф. Анненского / Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 781. 1987. С. 73–82). Говоря об этом, не следует преувеличивать места философии Платона, как и всякой другой философии, в эстетико-идеологическом мышлении Анненского. Вместе с тем, сама идея двоемирия в том виде, в каком она складывалась у Анненского (реальность как отражение иной реальности), ближе всего стояла именно к платоновской модели. Сама эта модель была своего рода постулатом для всей новейшей поэзии символизма (по сути, ведь само понятие символа основано на этом постулате двоемирия), и потому следы платоновской идеологии в конкретном творчестве того или иного поэта не могли составить отличительной особенности этого творчества, а скорее общую подоснову, на которую у разных поэтов наслаивались те или иные идеологические учения. Видимая близость Анненского к платоновской идеологии может быть объяснена этой ее широтой, избавляющей Анненского от узко-«партийного» или буквального следования этой идеологии. В утверждении о том, «Что где-то есть не наша *связь*, / А лучезарное *слиянье*» («Аметисты»), платоновская модель двоемирия сформулирована в наиболее общем виде. Но уже более конкретным для эстетического мышления Анненского является отражение у него платоновского учения о знании как припоминании. Самый процесс создания стихов Анненский связывал с воспоминанием. Но психологизация сюжета воспоминания как источника поэтического творчества не снимает вопроса об идеологических основах этого сюжета.

[15] *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе / Объяснил И.Ф. Анненский. СПб., 1909. Ч. 2. С. 35.

[16] Мотив забытого мира, окрашенный платоновской метафизикой, мы найдем в статье Анненского о гоголевском «Портрете»: «...и помимо вашей воли вы приобщаетесь его созерцанием к какому-то миру, будто бы и знакомому вам прежде. Вам кажется, что вам не следовало бы забывать этот мир, а между тем как раз его-то вы и забыли. И вы чувствуете себя так неловко, точно вас толкнули на чью-то могилу или точно вы не выполнили чьего-то последнего желания и теперь вас смутно тревожит какое-то воспоминание, которого вы, однако, никак не можете даже оформить» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 13).

[17] Ср. в комментариях к учению Платона о воспоминании: «...тот внутренний акт человеческого сознания, который именуется здесь (у Платона. – *В.Г.*) в о с п о м и н а н и е м, отнюдь не является чисто субъективным актом, но и сам направлен к объективному бытию, к вечным идеям, и это активное бытие тоже действует в человеческом сознании, определяя в нем все его научные и художественные построения» (*Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1969. С. 450–451).

[18] *Анненский И.* Книги отражений. С. 226.

[19] Ср. интерпретацию «воспоминания» именно как эстетической объективации субъективного мира «я» в комментарии Анненского к пушкинской драме «Русалка»: «...и при этом перед нами проходят вовсе не страдающие люди, развертывается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания...» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 103).

[20] Ср. интерпретацию «воспоминания» как понятия эстетического, осмысляющего страдание в категориях духовного мира: «А сердцу, может быть, милей / Высокомерие сознанья, / Милее мука, если в ней / Есть тонкий яд воспоминанья» («Что счастье?»).

[21] *Анненский И.* Книги отражений. С. 16.

[22] «Идеальный» текст Анненским постоянно связывается с понятием «просветленности» как эстетической категории: «Картина может изображать нечто не только мелкое и низкое, но даже грубое, жестокое и бесчеловечное; она может посягать и на проникновение в тот мир смутных привидений, где огонь вспыхивает лишь изредка и то на самое мелкое дробление минуты: кисть иногда может только ощупью искать контуры передаваемого ею впечатления, – и тем не менее просветленность как неизменное свойство художественно-прекрасного будет сопровождать вас в созерцании картины, если она действительно достойна этого имени. Просветленность – это как бы символ победы над миром и *я* над *не-я* (*Анненский И.* Книги отражений. С. 14).

[23] *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе. С. 36.

[24] Соч. Державина. СПб., 1878. Т. 7. С. 536.

[25] «Летучий», то есть здесь «мимолетный» – слово тютчевское (ср. у Тютчева: «пламень белый и летучий», «прах летучий», «молнией летучей»). Вместе с тем у Тютчева это слово дано не только с архаизированной окраской, но и лексически привязано к словарю поэзии XVIII века и характер глагольности в нем отчетливо воспринимается (ср.: летящий, летающий, взлетевший). Анненский адъективирует это слово, выводит его за рамки обозначения действия, придает ему характер качественности, усугубляемой сравнительной степенью, в которой это слово им употреблено, что является своего рода неологизмом по отношению к первоначальному значению слова.

[26] *Ingold F.* Innokentij Annenskij (Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus). Bern, 1970. S. 41–42.

[27] Двоемирие и, более того, платоновский образ реальности «здесь» как отраженной, теневой реальности «там», иронически истолкован Анненским в стихотворении «Там», прямо рисующим предметную реальность как реальность теней: «Ровно в полночь гонг унылый / Свел их тени в черной зале». Весь предметный сюжет стихотворения представляется загадочным, так как читателю, отождествляемому с непосредственным наблюдателем этой сцены, не дается ключа, источника этого теневого сюжета: «Тварь единая живая / Там тянула к брашну жало, / Там отрава огневая / В кубки медные бежала». Лишь в конце стихотворения этот источник реальности теней называется: «Бесконечный и унылый / Длился ужин в черной зале». Им оказывается самая банальная, прозаическая сцена ужина. Пугающая и таинственная загадочность видимого и переживаемого мира открывает в качестве своего источника отражения самую обыденную реальность. Тут платоновские категории как бы перевернуты: обыденность и есть тот «подлинный» мир, отражением которого являются наши переживания его. Весь ужас этой обыденности, банальности заключен как раз в ее функциональности как единственно подлинного («идеального»).

[28] Характеристика поэзии как «неощутимой» и «незримой» представляет отрицательные словоформы как прилагательные. Вместе с тем, по синтаксическому месту в высказывании, это обособленные прилагательные с тенденцией к номинализации (ср., например, в стихотворении «На пороге» частое функционирование этой адъективной формы в качестве имени: «С тех пор Незримая года / Мои сжигая без следа...»). Прилагательные здесь есть своего рода перифраза имени. По существу, определение поэзии превращается в контексте обращения к «ты» в называние по имени. В реальности языка назвать по имени означает дать явлению бытие, утвердить его как бытие. Это утверждение бытия дается Анненским как функция отрицательной лексики.

[29] «Сквозить» – перифраза таких понятий как «выражаться», «присутствовать», «проявляться» (ср. зафиксированный в языке тип высказывания: *во всем его облике сквозила уверенность в себе*), перифраза, построенная на речевой теме, но как бы возвращающая абстракции языка конкретность психологического символа, связанного с опредмечиванием (то есть конкретным переживанием) языковой формулы.

[30] Так, в «Тоске миража», например, «идеальная» реальность представлена как сон, «безумная сказка»: «Сейчас кто-то сани нам сцепит / И снова расцепит без слов. / На миг, но томительный лепет / Сольется для нас бубенцов. <...> Он слился... Но больше друг друга / Мы в тусклую ночь не найдем...».Та, иная реальность существует не вне этой, не как ее источник, слабым отражением которой она является, но как мгновение, помещенное внутрь самой этой посюсторонней реальности, которая, таким образом, представлена как мучительное воспоминание об этом миге.

[31] Ср. тот же тип образования языковых формул: «Те, неотвязные, в мозгу / Опять слова зашевелились» («Бессонница ребенка»), где «неотвязные» выделено синтаксически и тем самым наделено сверхситуативным, постоянным качеством.

[32] РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 14, л. 35 об.

[33] Приведем некоторые примеры из поэзии : «Это – лунная ночь невозможного сна» (82), «Это – лунная ночь невозможной мечты» (82), «О нет, не надо больше / Мучительных и невозможных снов» (365), «Как тень / Ты надо мной жила. И невозможным, / И сладким сном дразнила» (408). Из статей: «...и она с безнадежностью следит воспаленными глазами, как тают в воздухе причудливые облака мечты, чтобы осесть на сердце холодной росой невозможности (*Анненский И.* Трагедия Ипполита и Федры // Журнал министерства народного просвещения. 1902. Август. С. 355); «Она <Настя> живет проституцией и романами. У нее ничего в прошлом... ничего в будущем... ее жизнь химера... невозможность» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 79); «Написал ли Гоголь свою «Мадонну Звезды»?.. Может быть, и написал, но не здесь, а в другой, более светлой обители... если мы не захотим допустить, что он оставил ее и здесь, только в лазурных красках невозможного, которое не перестает быть желанным и святым для всякого, кто научился, благодаря сробевшему и побежденному живописцу, смело смотреть на намалеванного им дьявола» (Там же. С. 16); «...новый Ахилл живет только

в нашем сознании, он весь из противоречий, весь из беспокойных влечений Невозможного» (*Анненский И.* Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 9. С. 277). Перечень этот далеко не полный. К нему можно было бы добавить и отклики на это ставшее своего рода выражением поэтического мира Анненского слово-понятие в позднейшем восприятии: «Знал еще, что если бы *мог* он, Пугачев, его, Гринева, так бы не любил. Что именно за эту невозможность его так и любит. Здесь во всей полноте звучит бессмертное анненское слово: „Но люблю я одно – невозможно"» (*Цветаева М.* Пушкин и Пугачев // *Цветаева М.* Соч.: В 2-х т. Минск, 1989. Т. 2. С. 332).

[34] *Анненский И.* Книги отражений. С. 486.

[35] Так сын Анненского, В. Кривич свидетельствовал, что большинство стихотворений его отец создал в состоянии своего рода полусна: «...о самом факте сочинительства во сне <отец> упоминал не раз» (*Кривич В.* Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. 1925. № 3. С. 216). Типологию этой лирической ситуации можно найти в таких, например, стихотворениях, как «Тоска припоминания», «Бабочка газа», «Не могу понять», «Мой стих», «Он и я» и многих других.

[36] Письма И.Ф. Анненского к Е.М. Мухиной // Известия АН СССР. Вып. 1. Т. 22. 1973. С. 50.

[37] «По-моему, вся их (созданий поэзии, слов. – *В.Г.*) сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 202).

[38] Ср.: «...Алкеста находит для него одно короткое, правда последнее, слово-дыхание Χαιρε» (*Анненский И.* Поэтическая концепция Алкесты // Журнал министерства народного просвещения. 1901. Март. С. 103).

[39] Ср. устойчивую у Анненского типологию метафоры познание-творчество: «И вот в награду за ряд разочарований, может быть, падений, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 127); «Не здесь ли ключ к эротике Брюсова, которая освещает нам не столько половую любовь, сколько процесс творчества, т.е. *священную игру словами*» (Там же. С. 343); или, например, стихотворение о создании стиха «Третий мучительный сонет» с подтекстом пушкинского «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...».

[40] Ср. также роль воспоминания как необходимого условия возникновения нового слова в языковой теории Потебни, которая могла быть близкой Анненскому в силу ориентации ее на психологию говорящего (см.: *Пономарева Г.* И. Анненский и А. Потебня // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 620. Тарту, 1983). Воспоминание, по Потебне, есть извлечение мысли «со дна колодца нашего сознания» словом, которое «служит... средством создания мысли из новых восприятий и при помощи прежде воспринятого» (Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 309). «Нечто... неясное для самого автора, является перед ним вопросом. Ответ он может найти только в прошедшем своей души» (Там же. С. 331).

[41] Ассоциация цветов с «могилами» в прошлом может читаться в предметном плане как воспоминание о времени, когда эти цветы были еще в саду, в земле (ср. в стихотворении «Нет, мне не жаль цветка, когда его сорвали»: «Сыпучей черноты меж розовых червей, / Откуда вырван он, – что может быть мертвей?»).

[42] *Анненский И.* Книги отражений. С. 338.

[43] Недоверие Анненского к какой бы то ни было устойчивой идеологической системе, которая могла бы служить выражением «нашего я», приводит к тому, что единственной возможностью такого выражения для него служило проявление этого «я» в самый момент выражения (ср. «безусловную мимолетность ощущения» как единственную возможность выражения лирического «я», по Анненскому: *Анненский И.* Книги отражений. С. 109). С этим связано и понимание им поэтического слова как слова «бессодержательного», то есть не имеющего зафиксированного идеологического содержания. Вместо этого слово наделяется признаками релятивности, то есть связи объективного и субъективного начал. Но связь эта моментальна и осуществляется в психологическом плане переживания предметной ситуации, в моментальной ассоциации вещи и ощущения, настроения. Оттого поэзии Анненского свойствен тип лирического сюжета с закодированной предметной ситуацией. Потому же моментальное переживание предметной ситуации дается им как собственно процесс творчества, и, по сути, любой сюжет у него может стать метапоэтическим. Этот характер поэтического слова, живущего только в момент переживания субъектом предметной ситуации, определяет и неизбежность его смерти за пределами этого контекста моментальности. Отсюда вырабатывается в лирике Анненского тип сюжета об умирающих словах (ср.: «Мухи как мысли»).

[44] *Анненский И.* Книги отражений. С. 145.

[45] Там же. С. 123. Ср. у Маковского: «Мало того: на эстетике строил он хрупкую свою теорию мирооправдания. Чтобы не проклинать смерть, он вводил ее в круг эстетических эмоций, в гамму одушевленных поэтической грезой метафор. И смерть из «одуряющей ночи» обращалась в «белую радость небытия», в «одну из форм многообразной жизни». Ибо формами сознания жизни исчерпывается ее содержание: другого смысла, другой правды нет и быть не может. Художник, поэт, творя слово и все, что оно вызывает в душе, творит единственную ценность смертного – красоту иллюзии... Потому и прекрасно, что – невозможно...» (*Маковский К.* Иннокентий Анненский // Веретено. № 1. 1922. С. 274).

[46] Многие положения статьи «Белый экстаз» совпадают с мотивами и образами стихотворения «Невозможно». В самом заглавии статьи – та же символика цвета, которая определяет и характер цветовых символов в стихотворении, где он последовательно появляется в каждой строфе. В единственно существующем и во многом спорном анализе (*Peters J., Menge R.* «Unmöglich», ein poetologisches Gedicht von I. F. Annenskij // Festschrift für Heinz Wissemann. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas, 1977) белый цвет истолкован как не-цвет, то есть могущий быть потенциально, ибо включающий в себя, любым цветом. На самом деле символика белого цвета в стихотворении – бесстрастие. Ср. мотив бесстрастия в «Белом экстазе», где о героине сказано, что она выжгла из материала жизни (как художник из материала искусства) то, «на чем держалась его косность»: «ласку и память» (*Анненский И.* Книги отражений. С. 145). Слова Анненского в применении к художнику следует понимать как требование удалить из материала искусства момент страсти, субъективную привязанность к изображаемому, которые искажают подлинную связь художника с этим изображаемым – связь созерцания. В определении этой связи Анненский настаивает на особом эмоциональном «безразличии» художника и изображаемого друг к другу. В статье «Юмор Лермонтова» идеал этой связи рисуется следующим образом: «...оставить им (изображаемым предметам реальности. – *В.Г.*) все целомудренное обаяние их *безучастия*, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, *нет решительно никакого дела*» (Там же. С. 138). Об этом же, по существу, им сказано и в четвертой строфе стихотворения «Невозможно», в подтексте которого можно узнать переосмысленное пушкинское «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять». Анненский определяет понятие «безлюбость» как характеристику искусства, в частности искусства собственного («Моя Тоска»: «моя ж безлюбая»). «Безлюбость» Анненский понимает как не-эмоциональное, интеллектуальное отношение к предмету изображения.

[47] *Анненский И.* Книги отражений. С. 481.

[48] *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе. С. 273.

[49] *Анненский И.* Античный миф в современной французской поэзии. С. 273–274.

[50] Там же. С. 274.

[51] Там же. С. 277.

[52] Там же. С. 274.

Кейс Верхейл
(Амстердам)

ТРАГИЗМ В ЛИРИКЕ АННЕНСКОГО

Обращаясь к теме «Иннокентий Анненский и русская культура XX века», я склонен под *русской* подразумевать *европейскую* культуру. Все русское я, по натуре своей и опыту, понимаю не как отличное от европейского и тем более не как его антитезу; в русском мне привычно усматривать скорее характерную разновидность того целого, которое определяет всех нас, жителей Европы. Европейская культура, несмотря на свое национальное своеобразие, на разделения и конфликты, в глубине своей всегда жила одними представлениями, одними ритмами. С точки зрения европейской, Анненский принадлежал поколению, которому было свойственно, хотя и по-разному в каждом из уголков Европы, острое чувство трагизма жизни. Чтобы дать понятие о том, что я имею в виду, назову имена только трех человек, родившихся почти одновременно с царскосельским поэтом: Всеволод Гаршин, русский, родился в 1855 году; Артюр Рембо, француз, 1854 года рождения; Винсент Ван Гог, голландец, 1853 года рождения. А философскую книгу, ключевую для понимания душевного строя этого поколения и переведенную на многие языки, написал Мигель де Унамуно, испанец, родившийся чуть позже, в 1864-м. Она называется «О трагическом мироощущении»[1].

Были, разумеется, и другие поколения, понимавшие жизнь как трагедию. Специфика того поколения, о котором идет речь, заключается в том, что для него трагедия жизни была прежде всего всецело внутренним переживанием, драмой, свершающейся в замкнутом мире несчастного субъекта.

Соответственно, художественные произведения, где зафиксировано жизнеощущение этого поколения, отличаются от более ранних или более поздних произведений, которые с таким же правом могли бы называться «трагическими». В лирике, например, до и после Анненского были «трагические» поэты, писавшие «трагические» стихи. Но у Лермонтова (берем пример характерного в этом смысле предшественника Анненского) типичное трагическое стихотворение это монолог субъекта, выступающего героем-жертвой в общественной или космической драме. Вершинные трагические стихотворения первого десятилетия XX века, по сути, такого же характера. В поэзии позднего Блока, Маяковского, Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Бродского трагизм так или иначе связан с противостоянием страдающего «я», с одной стороны, и разрушительных исторических или экзистенциальных сил, с другой. Для поколения Анненского, жившего в *сравнительно благополучное* время, жизненные трагедии были, повторяю, исключительно внутренними – не менее горестными от этого, но иного порядка. Поэтому художественное, в частности лирическое, выражение его трагизма имело другую основу, отличную от модели борьбы человека с угрожающим ему миром в моменты катастрофические.

Чтобы объяснить, в какой степени для поколения Анненского трагедия была драмой внутри сознания, а не драмой между субъективным сознанием и чем-то еще, приведу несколько фрагментов из книги Унамуно. Книга эта появилась в 1913 году, уже после смерти Анненского; о прямом ее воздействии на мышление русского поэта не может быть и речи. Нет в этой книге и следов какого бы то ни было знакомства с русскими современниками, здесь можно говорить, скорее, об отношениях историко-типологического характера.

«Есть что-то, что за неимением другого названия, назовем трагическим жизнеощущением, которое влечет за собой целую концепцию самой жизни и Вселенной, целую философию, более или менее сформулированную, более или менее сознательную. Ибо жить – одно дело, а узнавать – другое, и, как мы увидим, между ними существует как раз такая противоположность, которая дает право сказать, что все жизненное – иррационально, а не просто неразумно, а все разумное – антижизненно. И в этом основа трагического жизнеощущения». И еще, в другом месте: «Противоречия! Естественно! Ибо поскольку мы живем одними противоречиями и только благодаря им, поскольку жизнь есть трагедия, а трагедия есть постоянная борьба, без победы и даже без надежды на нее, – постольку существуют противоречия». И немного ниже: «...нам всем чего-нибудь недостает, только некоторые это ощущают, а некоторые нет. Или делают вид, что не ощущают этого, и тогда они – лицемеры».

Противоречие, по мнению Унамуно, как мы видели, один из признаков трагизма. Что касается Анненского, уже его современники, а затем и позднейшие исследователи находили противоречие между двумя как будто вовсе даже различными фигурами: официальным, чтобы не сказать парадным, Анненским, директором гимназии, чиновником, классическим филологом, переводчиком Еврипида, с одной стороны, и скрывающимся за ним вторым Анненским – застенчивым лирическим поэтом. Хотелось бы обратить внимание на то, что раздвоенность такого типа характерна именно для людей его поколения. Кто бы мог предполагать, например, в Англии, что за фигурой солидного, желчного кембриджского профессора А.Э. Гаусмана (родился в 1859 году), редактора строго научных изданий латинских авторов, скрывался один из самых тонких и нежных поэтов постромантического склада. Английская критика не раз отмечала трагичность этого дуализма в его биографии. «Его эрудиция приносила ему восхищение и страх, а его поэзия – любовь и славу», – пишет составитель не так давно вышедшего сборника стихов и прозы Гаусмана.

Тот же Унамуно был, подобно Анненскому и Гаусману, одновременно лириком, эссеистом и профессиональным ученым-классиком, занимавшим пост ректора университета в Саламанке. По-видимому, все трое, как и их окружение, воспринимали сочетание всех этих качеств в себе как противоречие, от которого они немало страдали.

В случае Анненского мы находим, наряду с раздвоенностью между профессиональным и интимным «я» (и как будто наперекор этой раздвоенности), поразительную тягу к синтезам, к необычным и часто невозможным сочетаниям разнородных культурных традиций, форм выражения, профессиональных интересов и аспектов жизни.

Синтезы Анненского, с развитием его способностей и опыта, становились не только более смелыми, но и все более широкими. Исследователи давно отметили у него соседство, часто взаимопроникновение, элементов поэзии и прозы, влияние и русских, и иностранных предшественников, традиционных и модернистских представлений, разговорного, с одной стороны, и романтически приподнятого, с другой, тона. Такие разнородные элементы можно встретить в любом его словесном выражении – не только в лирических стихах, в драмах, в литературных эссе, но и в переводах и даже в письмах.

Если рассматривать творчество зрелого Анненского как оригинальный синтез, как производное от конвергирующих, но в корне чуждых друг другу, составных элементов, то вершинным в нем, с литературной точки зрения, придется считать его лирику, в частности лирику «Кипарисового ларца». Но *центральным* в этом синтезе, тем, что определяло характер мышления и поэта, и прозаика, причем в разных жанрах, была, скорее, его профессиональная работа как филолога-классика в традициях XIX века, с особым интересом к проблемам трагедии. С исследовательской точки зрения, Анненский в первую очередь – специалист по Еврипиду. Недаром все мемуаристы упоминают бюст греческого трагика, стоявший над книжным шкафом в его кабинете.

Выбор Еврипида в качестве центра профессиональных интересов сам по себе показателен. Из всех античных трагиков Еврипид казался людям конца XIX – начала XX века наиболее современным. В отличие от Эсхила и Софокла Еврипид был известен своим скептицизмом, доходившим до агностицизма и даже атеизма, своим крайним психологизмом в изображении героев, своими новаторскими приемами в развитии жанра и воспринимался поэтому как своего рода прото-модернист. Во времена Анненского общепринятыми в филологической Европе были, например, сравнения с Ибсеном. Гилберт Мюррей, специалист по Еврипиду и популярный его переводчик, в своей монографии, изданной впервые в 1913 году, говорит: «Думая о Еврипиде, постоянно вспоминаешь Толстого». Анненский, кстати, читая Еврипида, по-видимому, вспоминал о русском графе редко. Зато параллели с его великим соперником он проводил охотно. Например, в статье о Медее он явно имел в виду Достоевского: «Тонкий психолог, Еврипид за двадцать три столетия до наших дней понимал то, что великому русскому сердцеведу удалось так хорошо сформулировать». Упомянем и книгу А.В. Верраля «Еврипид-рационалист», представляющую и пропагандирующую Еврипида как просветителя и предшественника позитивизма последних веков, появившуюся в 1905 году и имевшую длительный успех.

Чтобы проиллюстрировать, насколько поколение, родившееся в пятидесятые и ранние шестидесятые годы XIX века, склонно было видеть в Еврипиде своего духовного представителя в далекой античности, приведу слова Виллема Клоуса, голландского поэта (родился в 1859–м). Лирический поэт, переводивший, подобно Анненскому, трагедию Еврипида «Алкеста», пишет в предисловии к этому переводу, предназначенному для верующей и неверующей голландской интеллигенции начала XX века:

«И поэтому он относился к эллинской религии примерно так, как современные протестанты относятся к преданиям христианства».

В связи с этим становятся понятными и личная привязанность Анненского к Еврипиду, и его многолетняя работа над изучением и переводом его произведений. Общее понимание Еврипида как классика-модерниста также объясняет естественность желания Анненского дописывать, по примеру Суинберна и Леконта де Лиля, частично или полностью утерянные трагедии Еврипида, сочетая при этом античные шлемы с фетровыми шляпами.

Разговор на тему «трагизм Анненского», однако, не обязательно должен быть посвящен обсуждению оригинальных трагедий поэта и их связи с его переводческими и филологическими занятиями. Характерные особенности трагического у Анненского гораздо более интересны в области, где присутствие этого трагического является, на первый взгляд, более неожиданным, то есть в области его лирики. Но тут нечему удивляться. Для человека его поколения, воспринимавшего жизнь прежде всего как трагедию внутреннюю, выделение трагического элемента из драмы и перемещение его в лирику – естественное движение.

Существенную, даже отличительную черту творчества Анненского-лирика можно найти в усвоении им представлений и приемов, которые традиционно принадлежат не лирическому жанру, а жанру трагедии, в частности в том виде, в каком можно найти эти жанровые приемы у Еврипида – «самого трагического из поэтов», по словам Аристотеля.

О лирических произведениях Анненского уже писали как о «микротрагедиях». Собственные мои наблюдения служат в основном иллюстрацией и уточнением этого удачного и, как кажется, ключевого термина.

В стихотворениях зрелого Анненского, несмотря на их сжатость, почти всегда присутствует элемент сюжетности, причем имеющей трагический характер. Стержень трагического сюжета (или «мифа», в терминологии Аристотеля) – перемена (или, по словам того же Аристотеля, «перипетия») судьбы от неблагополучной к благополучной; чаще же наоборот. При этом суть «перипетии» вовсе не во «внезапных поворотах в ходе событий», как обычно понимается этот термин (словарь Ожегова), а в отношении обратной пропорциональности между ожидаемым и реально происходящим. Механизм «перипетии», понятый в том смысле, в каком он понимался греками, ясно сформулирован в заключительном хоре из еврипидовской «Алкесты», который в переводе Анненского звучит так:

Многовидны явленья божественных сил;
Против чаянья, много решают они:
Не сбывается то, что ты верным считал,
И нежданному боги находят пути.

Эти строки Еврипида, заодно с теоретическими замечаниями Аристотеля, показывают, что «перипетию» надо понимать прежде всего как категорию формальную, как разновидность симметрии – не в пространстве, а во времени.

Если исходить из такого определения, в случае Анненского можно говорить (следуя определению Вячеслава Иванова романов Достоевского как

«романов–трагедий») о своеобразных трагедиях в лирической форме. В качестве образца этого характерного для Анненского жанра приведу его стихотворение «Смычок и струны»:

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно!..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

В приведенном стихотворении источники сюжетности – живописные и литературные. Мотив музицирования, с эротическим подтекстом, был чрезвычайно популярен с времен позднего средневековья. Особенным успехом, не только в академической живописи, но еще больше в жанрах бытовых, вплоть до картинок на обоях, пользовался «любовный концерт», изображавший даму с кавалером в галантной обстановке и включавший такие инструменты, как гитара или скрипка. Имея в виду литературный подтекст, упомяну прежде всего балладу Шарля Кро «Смычок» («L'Archet»), опубликованную в 1869 году с посвящением Вагнеру и вдохновившую ряд французских композиторов, в том числе и Дебюсси. Анненский перевел ее на русский и включил в сборник «Тихие песни». Это стихотворение раннего парижского декадента, стилизующее жанр «черного романтизма». В нем повествуется о любовной драме, в которой героиня, умирающая от того, что «его сердце остыло», завещает возлюбленному сделать из своих «густых кос» смычок и тем самым мстит ему: музыка заколдованной скрипки, таящая в себе красоту умершей, в конце концов губит героя и его любовницу.

Но не только стихотворение Кро послужило источником лирического сюжета Анненского; здесь несомненно ощущается и присутствие «Крейцеровой сонаты» Толстого, произведения, по-своему исчерпавшего в конце XIX века мотив «галантного концерта», доведя его до психологического апогея[2] .

В повести Толстого отсутствует символизм отождествления музыкальных инструментов и людей, они у него реалистически обособлены: скрипач и пианистка остаются людьми, скрипка и рояль представляют собой только реквизит их трагедии. Интересно, что во французской балладе один из персонажей получает статус предмета, смычка. Анненский идет именно в этом направлении, но делает шаг дальше. В его «Смычке и струнах» анонимный «человек» играет на заднем плане роль судьбы, ее устроителя, а на переднем плане сюжета (или «мифа») выступают одни вещи, которые по-своему повторяют человеческую драму.

Микротрагедия, развертывающаяся между смычком и скрипкой, основана на двух поворотах («перипетиях») в их судьбе. В руках музыканта, собравшегося играть, происходит их встреча после долгой разлуки и одиночества. Когда же скрипач перестает играть, возникает своего рода сюжет «смерти от любви» (в терминах толстовского сюжета – «убийство из ревности», или, как сказал бы Вагнер: самоубийственный экстаз). Но перед этим мы сталкиваемся еще с одним традиционным моментом в цепи трагических переживаний, «узнаванием» своего гибельного положения: «Смычок все понял».

В качестве второго примера, характерного для лирических трагедий Анненского, назову стихотворение «Я на дне» из «Трилистника в парке» («Кипарисовый ларец»). Как и следует ожидать в стихотворении о статуе, сюжет здесь не движется, застыл: обломок статуи, затерянный в бассейне фонтана, обречен на «постылый покой» и воспоминание о счастливом прошлом.

В обоих текстах, приведенных в качестве образца трагических стихотворений Анненского, присутствует и элемент драматизации речи. «Смычок и струны» содержит помимо чисто повествовательных строф диалоги и монологические восклицания героев. Стихотворение «Я на дне» целиком построено как монолог обломка скульптуры:

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полета,
Белый мрамор, под ним водоем,
Помню дым от струи водомета,
Весь изнизанный синим огнем...

Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.

Если посмотреть на одно из самых экспериментальных лирических произведений Анненского «Нервы», оно состоит из сплошных диалогов, обрамленных суммарным вступлением и послесловием автора. Сюжет за этими диалогами, безусловно, есть, но о нем можно только догадываться по отрывочным фразам мужчины и женщины, сидящих на балконе дома, горничной и продавца на улице. Трагическим можно назвать этот сюжет по общей напряженности, по чувству близкой катастрофы, возникающему из ситуаций интриг – политических, социальных, домашних. Установка здесь, видимо, не на сюжет как таковой, а на передачу современными средствами поэзии трагической атмосферы угрозы, уже определяемой в самом заглавии стихотворения – «Нервы (Пластинка для граммофона)»[3].

Нарастание трагизма в лирике Анненского связано и с общим направлением его развития как поэта. Его творческая биография, от ранних стихов до «Кипарисового ларца», определяется все большим уходом поэта от лирического субъекта в сторону объекта в самом буквальном смысле этого слова, то есть предмета из окружающего мира. Исследователи его творчества уже обращали внимание на значение материальных вещей в его поэтике; здесь в первую очередь должна быть упомянута, конечно, Лидия Яковлевна Гинзбург, назвавшая в своей книге «О лирике»[4] главу, посвященную Анненскому, «Вещный мир». К этому хотелось бы добавить, что вещи, предметы у Анненского обычно имеют трагическую окраску. С ними случается или уже случилось что-то роковое, и в скромном пространстве короткого лирического стихотворения они играют роль трагической жертвы.

Интерес к вещи как носителю трагического Анненский, по-видимому, разделял со многими художниками своего поколения. Я уже упоминал Ван Гога, Рембо и Гаршина. Среди самых известных картин Ван Гога есть «портреты» старых стульев, стоптанных ботинок, цветов в вазе, вызывающих у зрителя ощущение боли и горя. У Рембо упомяну знаменитый «Пьяный корабль» («La bateau ivre»), где герой повествования – предмет, говорящий от первого лица. Интересно, что стихотворение как бы варьирует сентиментально-трагический штамп, перемещая трагичность с человека на ближайшую к нему вещь. Пьяный моряк – излюбленная фигура многочисленных романтических песен и картинок. Но соответствие этому мотиву – пьяный корабль – имеется только у Рембо. Нечто подобное можно наблюдать и у Анненского, у которого «старая шарманка», сюжет для романтически-трогательной сценки, явно замещает «старого шарманщика», известного в России не только по стихам под названием «Шарманщик» А. Фета и К. Случевского, но и по последнему фрагменту шубертовского «Зимнего пути», тоже переведенного Анненским.

Что касается Гаршина, вспомните хотя бы его гордую, но плохо кончившую, пальму или его «Красный цветок». И вспомните особенно тот ампутированный «палец ноги» из рассказа Гаршина «Трус», о котором Анненский в одном из писем отзывался с таким восхищением и который дал ему, быть может, первоначальную идею лирического шедевра «На дне».

Типичные вещи Анненского – это не раз уже упомянутые статуи, поврежденные и искалеченные климатом и временем, это и кукла, с которой обращаются так, будто не замечают ее подобия живому и способному к страданию существу, это испорченные или плохо работающие инструменты, это и увядающие или только что сорванные цветы. Вспомним еще раз о смычке и струнах, которые могут издавать звуки только в те редкие моменты, когда они соединяются волей чужого им существа. Есть и другие, более прозаические, но такие же трагические по своей судьбе вещи; например, часы, которые приходится отдавать в починку (стихотворение «Стальная цикада»).

Трагические вещи, характерные для лирики Анненского, имеют различное отношение к субъекту его стихов. Иногда субъект настолько затушеван поэтом, что он становится и вовсе незаметным, и тогда предмет играет самостоятельную роль, оставаясь только гипотетичным представителем настроения автора или читателя. В случае, когда субъект присутствует, связь между ним и вещью обычно символическая. В общении человека с вещью рождается трагический момент узнавания (или «анагнорисиса», по терминологии Аристотеля): по предмету, находящемуся перед ним, человек узнает суть своего жизненного положения.

Вещи для Анненского являются символами. Это несомненно так. Но может быть, еще важнее то, что трагические вещи у Анненского никогда не выступают исключительно в роли символов, никогда не теряют своей конкретной, самостоятельной реальности. В загадочном, психологически трудно уловимом взаимоотношении человека и вещи как равных разыгрывается общая для них трагедия жизни и смерти. Именно в таком подходе к материальным предметам Анненский, как кажется, выходит за рамки символизма его поколения и может быть сравним, например, с Рильке.

Как известно, в своем трактате «Поэтика» Аристотель определил основные эмоции, вызываемые трагедийным искусством, как «фобос» (страх) и «элеос» (сострадание, жалость). В стихотворениях Анненского, там, где они окрашены трагическим, преобладает эмоция жалости, его лирический субъект в своих столкновениях с другими людьми и в еще большей степени с неодушевленными предметами склонен симпатизировать их одиночеству, покинутости, несчастьям.

О характере присутствия трагического объекта в лирике Анненского нельзя говорить, не упоминая еще об одном его аспекте. Представление о красоте в его творчестве, включая и его критическую прозу, связано с понятиями несчастья и страдания. Именно неудовлетворенность жизнью, и только она, согласно его пониманию, вызывает ощущение красоты и рождает искусство. Поэтому имеет смысл охарактеризовать духовный склад поэта термином *трагический эстетизм*. Трагичность эстетизма Анненского выражена, например, в стихотворении о шарманке, с изношенным, елееле работающим механизмом, болезненность которого подробно описана на контрастирующем фоне теплого весеннего дня. Привожу последние строфы:

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая

Все никак не смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя не мучась?..

Музыка, поэзия, красота – в них были для Анненского смысл и утешение нашего экзистенциального несчастья. Но все-таки для этого поэта красота – не последняя, не наивысшая ценность. Есть, как мне кажется, одна существенная разница между Анненским и теми французскими и английскими эстетами, идеи которых его привлекали. Для русского трагического эстета из школы Достоевского, равно как и для голландского живописца Ван Гога, красота была немыслима без аристотелевского «элеоса» – без элемента жалости и родственного ему элемента совести и ощущения вины[5]. Любование красотой, будь оно вызвано фигурой человека или неодушевленным предметом, в лирике Анненского всегда смешано с тем, что в «Поэтике» Аристотеля названо «то филантроп» – человеколюбивое, гуманное.

В статье «Юмор Лермонтова» Анненский пишет как будто от имени поэта, о котором идет речь, и вместе с тем от себя: «Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не свою только, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что оно любит независимость».

Чем больше трагедия перемещалась внутрь сознания, тем далее шел Анненский в приемах ее выражения, не останавливаясь на приеме вещи-символа. Если под лирикой понимать словесное выражение как самоцель, то пределом трагизма в лирике становится стихотворение, где он присущ не субъекту, не объекту даже, а самому языку. Величие и оригинальность Анненского как трагического поэта в естественности, с которой он в зрелые годы достиг этого предела. В «Тихих песнях», а еще в большей степени в «Кипарисовом ларце» внедрение трагизма в лирическую стихию производится поэтом через открытие трагического потенциала слова.

Вернемся к понятию «перипетия» как осуществлению ожидаемого наоборот. В античных драмах предельные случаи знаменитой «трагической иронии» связаны обычно с двусмысленностью в формулировках. Например, фраза, произносимая героем и понимаемая им в определенном смысле, имеет для его слушателей в тот момент и будет иметь для него самого в будущем смысл совершенно противоположный. Этот своеобразный эффект речевой перипетии (перипетии, заданной в слове) по сути схож с художественным приемом в лирике позднего времени. В рифме повторение

одинаковых слогов сопровождается смысловой неожиданностью. Подобно случаям «трагической иронии», приведенным выше, форма повторяется, но симметрично – в измененном виде. Остроумие античного трагика и европейского лирика в послесредневековую эпоху, с точки зрения профессиональной психологии, оказывается неожиданно близким. (Единство драматического сюжета и стихотворной формы, по-видимому, было осознано самим Еврипидом в поразительной строке из «Иона». Термин «просодия» – тональная структура речи – применяется здесь к событиям, как будто только слегка похожим, а на самом деле, как потом оказывается, совершенно идентичным. В буквальном переводе эта строка выглядит так: «Увы, этот случай просодически соответствует моей боли». В переводе Анненского: «Увы! Своей судьбы я слышу отзвук...»)

Рифма Анненского имеет одну особенность, которая, начиная уже с «Тихих песен», проявляет себя с таким постоянством и частотой, что в ней можно найти, я убежден, один из ключей к тайне его поэтического своеобразия. Я имею в виду тип рифмы, в котором повторение слогов начинается не с гласных, а уже с предыдущих согласных. Вот несколько примеров из самого начала «Тихих песен»: *ты – черты, листы – ты, фея – Орфея*. Часто в подобных рифмах, где максимальная ощутимость смысловой перипетии дается минимальной разницей в форме, личные местоимения ассоциируются с реалиями из внешнего мира. Таким образом, стремление Анненского к символическому соответствию мира вещей с миром чувств и переживаний повторяется и на уровне стихосложения. Может быть, самая характерная у него рифма, встречающаяся в различных контекстах, соединяет слово *цветы* со словом *ты* – элементарный, но красноречивый комплимент.

Особенность рифм Анненского – только частный случай характерной для него склонности к употреблению омонимов и анаграмм. Так, прилагательное *немой* (в словосочетании *ночи немой*) у него рифмуется с *не мой* (в строке «Бой сердца и мой и не мой»). Тот же принцип лежит в основе рифмы *снами* и *с нами* («Сила господняя с нами, / Снами замучен я, снами...»). В критике уже отмечалась игра словами *сонет* и *сон и нет*. Приведу еще один, сходный по типологии, пример: «Быть как дым, – но вечно молодым». Или из стихотворения «Смычок и струны»: ответ скрипки *да* на вопрос «Неправда ль, больше *никогда* / Мы не расстанемся...». В другом месте Анненский сопоставляет слова *жалеть* и *желать* внутри одной строки[6].

В рамках избранной нами темы существенной особенностью рифм и других перекличек у Анненского является их осмысление как признака трагедии. Симметрия форм в его поэзии по-настоящему «перипетийна», то есть они (как «отзвуки судьбы») открывают жизненные противоречия, которые автор умеет решать единственно в сфере искусства, иронической красотой их формального сочетания. В слове «желать» нужно всего лишь переставить гласные, чтобы оно стало предупреждением о заложенном в нем опасном смысле. Слово «му́ка» указывает на неизбежность страданий при том, что ласкает наш слух как «музыка». «Му-зы-ка», «му-ка» – в этой паре слов, не раз встречающейся в его текстах, нашел себе отражение изящный трагизм русского поэта-филолога.

В самом деле, в случае с Анненским трагическое жизнеощущение нераздельно связано с филологией в исконном ее смысле, как «любовью к слову». Самое характерное, может быть, даже самое красивое его стихотворение посвящено не человеку, не предмету из окружающего мира, не настроению, а емкому слову из русского словаря: *невозможно*. По своей синтаксической функции оно выступает в стихотворении Анненского в роли сказуемого, окрашенного резким отрицанием, может быть, в качестве ответа на проявление какого-нибудь желания или надежды.

У Анненского это слово становится сюжетом и одновременно героем своеобразной лирической трагедии в пяти строфах. Очевиден и чисто лирический элемент, потому что стихотворение в целом имеет характер объяснения в любви. Драма происходит между «филологом», «словолюбом» и предметом его нежных чувств – словом «невозможно». Как и в подлинной трагедии, здесь чередуются стадии радостного ожидания, мрачных предчувствий, «перипетийного» изменения обстановки к худшему и, наконец, «катарсиса», через узнавание и примирение. Как почти всегда у Анненского (и, кстати, как в известном начале «Пустынной земли» Т. С. Элиота), драматический конфликт рождения и смерти, света и тьмы, разрешаемый в искусстве, дается на фоне апрельской декорации.

Есть слова – их дыханье, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно*.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенья.

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, –
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно – *невозможно*[7].

Анненский, как кажется, открыл трагический потенциал русской фонетики. Жизнеощущение, типичное для его поколения в Европе, направило его слух на противоречия («перипетии») между звуком и смыслом. Красота речи приводит к страданию; уродливая реальность приводит к словесной красоте. Если своеобразие русской литературы в парадоксальном сочетании любви к изящному выражению с любовью к бедным

(может быть, только внешне) и жалким явлениям жизни, Анненскому-лирику было дано обнаружить это сочетание заданным в самом материале его творчества.

Возвращаюсь еще раз к книге Унамуно, в частности, к концу первой главы, где так сказано о трагическом мироощущении: «...это ощущение может принадлежать и принадлежит не только людям, но и целым народам». И в следующем абзаце: «И есть, я думаю, также народы, которым свойственно трагическое жизнеощущение». Не удивительно, что автор, написавший эту фразу, имел в виду испанцев, не упомянув о русских. Зато иностранцу, приехавшему в Россию и любящему ее культуру, трудно, читая Унамуно, не думать об этой стране. Тяготение к трагизму, по-видимому, отличительная черта русской литературы, вообще, может быть, русской психологии. Если искать причины единственного в своем роде обаяния лирики Анненского, мы только частично найдем их в европейских источниках, в первую же очередь они – в традициях его родного языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Unamuno Miguel de.* Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos. Madrid, 1986. Произведения и переводы Анненского далее цит. по: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990; *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979; *Анненский И.* Трагическая Медея // Журнал министерства народного просвещения. 1903. Авг. С. 358–367, Окт.–Ноябрь. С. 479–514; *Еврипид.* Трагедии / Пер. И. Анненского и С. Апта. М., 1980. Т. 2.

[2] Развитие сюжета в «Смычке и струнах», от лунной ночи до восхода солнца, в какой-то степени напоминает повествовательную обстановку в повести Толстого. Поэтический ход «Крейцеровой сонаты» определяется ритмом путешествия в поезде – от раннего вечера до рассвета. В главах, где повествование касается убийства пианистки, рассказчик и его слушатель сидят в полутемном вагоне. Мотив гашения свеч с наступлением дня в стихотворении Анненского интересно сравнить с подробностями пролога к развязке «Крейцеровой сонаты»: «Вошел кондуктор и, заметив, что свеча наша догорела, потушил ее, не вставляя новой. На дворе начинало светать». В комментарии к стихотворению «Смычок» в собрании сочинений Кро упоминается и рассказ Э.Т.А. Гофмана «Советник Креспель». Трудно судить, насколько это прозаическое произведение, наряду с «Крейцеровой сонатой» Толстого, имело влияние на Анненского, когда он писал «Смычок и струны». В опубликованной переписке и в статьях Анненского этот немецкий романтик не фигурирует. С другой стороны, при огромной популярности Гофмана в России, особенно в XIX веке, знакомство Анненского с его рассказами вероятно. «Советник Креспель» построен на прямых параллелях между судьбой дочери героя, больной певицы, влюбленной в талантливого композитора, и судьбой драгоценной скрипки из собрания музыканта и коллекционера Креспеля. Особенно заключительная сцена, где предсмертное пение дочери под аккомпанемент ее любовника дается параллельно скрипичной игре ее отца и порче его инструмента, имеет сходство с лирическим сюжетом Анненского.

[3] Укажу на поразительное сходство стихотворения «Нервы» с поэмой Т.С. Элиота «Пустынная земля» («The Waste Land») – как в передаче самой атмосферы, так и в характере стилистики. В частности, имею в виду отрывок из второй главы поэмы, начинающийся словами «Сегодня у меня не в порядке нервы...» и удивительно похожий на текст Анненского. (В третьей главе у Элиота фигурирует и «граммофонная пластинка».) Вообще тема «Анненский и Элиот» представляется многообещающей для сопоставительного анализа. Конечно, различие между поэтами очевидно: разные языки, разные поколения, абсолютное отсутствие прямых связей. Зато близкими их делает общий интерес к некоторым менее известным французским символистам и парнасцам, насыщенность их произведений классической культурой, сходные поиски соответствий физических объектов и душевных состояний, общая тяга к драматургии и драматургическим приемам в лирике, общий интерес к неврозу и характер юмора.

[4] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974.

[5] Ср. высказывание Вяч. Иванова: «В поэзии Анненского... настойчиво слышится повсюду нота жалости. И именно жалость, как неизменимая стихия всей лирики и всего жизнечувствия, делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает

его нашим родным христианским корням. Подобно античным скептикам, он сомневался во всем, кроме одного: реальности испытываемого страдания» (*Иванов Вяч.* О поэзии Иннокентия Анненского // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 4. С. 574–586).

[6] Пристрастие Анненского к языковым формам, контрастным по смыслу, но звучащим вполне или почти одинаково, явно связано с его любовью к французской литературе. Обилие омонимов и слогов, отличающихся друг от друга единственно в орфографии и семантически, характерная черта французского языка. В поэзии, например, Шарля Кро – автора сборника «Санталовый ларец» – да и вообще в лирике французских символистов эта черта привела, особенно в рамках стилизации под «простую речь», к частому употреблению того типа рифм, о котором говорилось выше, – так называемых rimes riches. Не случайно рифму *никогда – да* из стихотворения Анненского «Смычок и струны» мы находим уже в его переводе стихотворения Кро «Смычок». В каком-то смысле в этой рифме в парижском стиле можно увидеть формальный первоисточник развития Анненским темы скрипки в его собственном стихотворении. Оригинальность rimes riches и разнообразных приемов омонимии у Анненского по сравнению с его французскими прототипами – не только в изящном оттенке русского галлицизма в них, но еще больше в их прочувствованности как личных символов трагизма.

[7] Позволю себе поделиться здесь некоторыми соображениями, связанными с собственными отношениями с этим стихотворением Анненского. Во-первых, из всего «Кипарисового ларца» стихотворение «Невозможно», понравившееся мне больше других, оказалось самым непереводимым. Очень скоро я стал воспринимать само название его как некое предостережение поэта в мой собственный адрес – предостережение иностранцу, соблазнившемуся на перевод этого стихотворения. Главная причина, по которой фиаско оказалось совершенно неизбежным, вероятно, в том, что слово, соответствующее русскому «невозможно», по крайней мере, в моем родном языке, настолько же неприятно по звуку, как и по смыслу. Во-вторых, оказалось, что красота самого оригинала вполне доходит до иностранца, даже не знающего русского языка. Когда мне приходится знакомить своих соотечественников с характером русского языка, я всегда читаю им в виде образца «Невозможно», предварительно объяснив содержание, доступное любому человеку (ведь, по словам Унамуно, «нам всем чего-нибудь недостает»). Стихотворение Анненского я всегда стараюсь оставить под конец выступления, ибо о чем бы я ни говорил до или после этого стихотворения, чтение его – всегда кульминация вечера.

Д. Бобышев
(Урбана-Шампейн, США)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО В ОТРАЖЕНИЯХ ЕГО АНТАГОНИСТОВ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Единственный прижизненный сборник стихов Иннокентия Анненского, вышедший, как известно, под многозначительно скромным псевдонимом Ник. Т–о, предварен эпиграфом:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! Не красота...
Только мука идеала[1] .

Эпиграф подписан тем же псевдонимом, что и весь сборник, и поэтому, думаю, мы вправе рассматривать его как главную мысль, как основополагающий принцип этой книги, а может быть, и всего творчества поэта.

На первый взгляд, здесь выражена вполне известная платоническая идея о противоположении нашего якобы реального мира – миру высшему, подлинному, идеальному, дополненная сожалениями автора «Тихих песен» о невозможности, невыразимости или недостижимости совершенства. Если это так, то вполне тождественная эстетическая формула была уже высказана в замечательном стихотворении Владимира Соловьева «Милый друг! Иль ты не видишь...»[2] , стихотворении, которое само могло бы стать эпиграфом ко всему литературному движению русского символизма или по крайней мере к петербургской его ветви.

Тождественность этих формул подтверждается даже стилистически: ведь «житейский шум трескучий» Владимира Соловьева прямо соотносится со стихотворением Анненского «Нервы» и его ироническим подзаголовком «Пластинка для граммофона». А соловьевские «торжествующие созвучия» – это та «красота», которая напрасно пыталась пролиться из «заветного фиала», то есть из самой души Иннокентия Анненского.

Но у него есть одно слово, которое в корне отличает его горькую эстетику от в общем-то мажорной соловьевской. Это слово «му́ка» – «мука идеала». Что это – муки творчества требовательного к себе мастера или муки художественного бессилия?

В стихотворении «Не могу понять, не знаю», из которого Анненский взял эпиграф к «Тихим песням», эта строфа звучит иначе:

Из разбитого фиала
Всюду в мире разлита
Или мука идеала,
Или муки красота.

Мука красоты и красота муки... Сам «Идеал», если мы возьмем из этого сборника стихотворение под таким названием, выглядит не совсем ясно и заключается он, если верить автору, в книжных попытках решить «постылый ребус бытия». Так, во всяком случае, трактует это стихотворение Вячеслав Иванов в статье «О поэзии Иннокентия Анненского»[3]. Но этот неясный библиотечный идеал проявляется контрастом на фоне очень четких, беспощадных зарисовок житейской пошлости и обыденщины. «Тупые звери», «Мертвая яркость голов» и, наконец, «скуки черная зараза» являются источником страдания, вызывая в поэте «муку идеала» или, точнее, муку по идеалу. В муке по красоте проявляется особая красота муки, содержащаяся, возможно, в искусстве, то есть в попытке ее выразить. Обыденщина же и скука превращаются у Анненского в чудовищного циклопа, да и сама жизнь, проходящая в этом прозаическом «перегаре скуки», удостаивается уничижительной метафоры: «Трактир жизни».

Шум этого трактира, однако, не заглушает поэзии Анненского, не ведет ее к немоте художественного бессилия. Наоборот, низкая компонента жизни вызывает у него чрезвычайно четкие, беспощадные образы, которые делают его стихи такими особыми и такими точными.

Итак, если высокая компонента эстетической формулы Анненского сближает его с Соловьевым, то низкая ее часть выходит, пожалуй, за границы поэзии и заставляет искать параллелей в прозе.

Томящую скуку и бессмысленность жизни, а также беспомощные порывы человека к неясному идеалу можно считать в полной мере главенствующими мотивами прозы и драматургии современника Иннокентия Анненского – Чехова.

Когда сравниваешь эти две фигуры, то на фоне того, что их роднит (писатели, интеллигенты), бросаются в глаза различия: прославленный прозаик и бесславный поэт (Ник. Т–о); популярный юморист и тоскующий эстет; практикующий врач и гимназический учитель-классик; автор «Чайки», «Человека в футляре» и незаметный переводчик Еврипида, чуть ли не сам Беликов – та самая мишень, в которую метил чеховский рассказ (даже при наличии других реальных прототипов).

Интересно проследить, как схожий антагонизм (тоже при иных прототипах) намечен Чеховым в «Чайке», и тоже между двумя писателями – неудачником, мечтателем-декадентом Треплевым и успешным, мастеровитым Тригориным. Треплев даже произносит эстетическую формулу мастерства и успеха Тригорина, которая для него самого остается недостижимой: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова...»[4]

Здесь удивительно схоже сочетание высокого и низкого – в таком же соотношении, как и в формуле Анненского. Однако смысл – чисто ремесленный, в нем нет страдания и тем более «муки красоты». Вяч. Иванов, оценивая поэзию Анненского, писал: «Страдание есть отличительный признак истинной любви... критерий ее подлинности»[5]. Чехов создает, можно сказать, жемчужины прозы, порожденные скептической и снисходительной усмешкой; Анненский стремится к «жемчужинам, которые порождены страданием», а получает, по его самооценке, «ненужные строфы».

Однако в мае 1906 года Анненский едет в Вологду и Грязовец и пишет два стихотворения, вошедшие в «Трилистник проклятия» (в посмертном сборнике «Кипарисовый ларец»).

Одно из них, написанное в Грязовце, повторяет вполне чеховский мотив бессмысленно растрачиваемой жизни и завершается сильным, подчеркнуто прозаическим апофеозом:

Чтоб дочь за глазетовым гробом
Горбатая, с зонтиком шла.

Если это – художественная деталь, то звучит она даже резче, чем «горлышко разбитой бутылки», хотя и света небес она, в отличие от чеховской, отнюдь не отражает.

Но заключительное стихотворение «Трилистника проклятия» чеховским не назовешь. В нем есть и любовный соблазн, и холодное страдание. В нем звучит и банальный вальс, и трагическая музыка Вагнера. И последняя строфа, отделенная от предыдущих отточиями, возвращает нас к теме, возвещенной в эпиграфе «Тихих песен», но выраженной здесь с необычайной силой контраста между «высоким» и «низким»:

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость – только мука
По где-то там сияющей красе...

Эстетическая формула, заключенная в финальных строках, приобретает здесь и этический, то есть более общий, смысл, и новую глубину.

Акмеисты, избравшие Анненского своим посмертным учителем и предтечей, воспринимают прежде всего другие стороны его поэтического хозяйства – в особенности те, которые отличали его от символистов: зримая резкость образов, весомость прозаических деталей, общая трезвость тона и т. д. Но гумилевские штудии в «Цехе поэтов» и позднее в «Звучащей раковине» были не напрасны, и упомянутая эстетическая формула Анненского постепенно начинает проступать в самых важных декларативных строчках новых поэтов.

Когда Мандельштам, времен сборника «Камень», обещает («Notre Dame»):

...из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам,

мы обоснованно можем видеть здесь не только «муку красоты», но и «красоту муки» Иннокентия Анненского.

Позже Георгий Адамович в книге исключительно тонких и чутких статей о литературе «Комментарии» цитирует заключительную строфу из «Трилистника проклятия» и придает ей роль пробного камня, по которому можно и нужно судить о литературе. Он задается вопросом, выдерживают ли сравнения с ней «оптимистические полотна и идейно-насыщенные романы». Конечно же, рядом с этой строфой вся литература исходной фальши, не содержащая ни душевных вопрошаний, ни тревожно-мучительных

сомнений, «груба и глупа, и всегда найдется кто–нибудь, кто это поймет»[6].

Тот же принцип, то есть высокое и положительное, выраженное через низкое и отрицательное, явно усматривается и в хрестоматийно известной ахматовской декларации: «Когда б вы знали, из какого сора...». Да, и сорная трава, и грубые окрики, и деготь, и плесень – это, конечно, «грязь и низость», только краса сияет не где-то там, а звучит вполне отчетливо и рядом, в самом ахматовском стихотворении, «на радость вам и мне». О страдании, которым оплачена эта радость, Ахматова умалчивает, поскольку эти стихи прямо адресованы к читателям, а им такого знать не обязательно.

Показывать свое страдание читателю в еще меньшей степени было присуще самому Гумилеву, который прикрывал его мужественной позой и бравадой. Это парадоксальное отличие Гумилева-поэта от Гумилева – преподавателя принципов акмеизма замечательно точно подметил Георгий Иванов, как бы «внучатый» (через Гумилева) последователь Анненского. В своем стихотворном «Дневнике» он пишет:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре – хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский нежно любил,
То, чего не терпел Гумилев[7].

Действительно, начиная с эмигрантского сборника «Розы», Георгий Иванов наиболее полно осуществляет эстетический принцип Анненского. Конечно, в его стихах заметны и другие влияния, звучит в них и «черная музыка Блока», но все же грязь и низость бытия, которое страдает «по где-то там сияющей красе», и само сияние составляют определяющие мотивы его поэзии. Он любуется розой, которую нашел на тротуаре и которую он выбросит в помойное ведро. Он пишет о нестерпимом сияньи, пролетающем в глубине его сознанья:

Господи! Глаза я закрываю
От невыносимого огня.
Падаю в него. И понимаю,
Что глядят соседи по трамваю
Странными глазами на меня[8].

В самом деле, его сознание даже само по себе, безотчетно следует формуле Анненского. В стихотворении «„Желтофиоль“ похоже на виолу» Георгий Иванов интуитивно проборматывает созвучия и почти неожиданно, но по существу совершенно закономерно, заканчивает стихи прямой цитатой:

«...Оставь меня. Мне ложе стелет скука»![9]

Удивительно, что примерно в то же самое время, когда Георгий Иванов находится в парижском изгнании, формула Анненского угадывается и в самых драматических стихах его друга Осипа Мандельштама, агонизирующего в воронежской ссылке. Ему, сводящему счеты с временем, называющему свой век волкодавом, конечно, не до эстетических формул. Он просит лишь о решении своей участи,

...чтоб не видеть ни труса, ни липкой грязцы,
ни кровавых костей в колесе,
чтоб сияли всю ночь голубые песцы
мне в своей первобытной красе[10].

И этика, и эстетика в этих стихах просто пожираются веком-волкодавом или, вернее, веком-людоедом, но нельзя не заметить, что в них есть и грязца, и сияющая краса, и конечно, страшная, перемалывающая его жизнь, му́ка.

Много лет спустя в московском «Дне поэзии» появилось стихотворение под названием «Назначь мне свиданье». Автором его была Мария Сергеевна Петровых, подруга Ахматовой и адресат мандельштамовского стихотворения «Мастерица виноватых взоров». Стихотворение Петровых было страстным оплакиванием погибшего друга, и, хотя имя Мандельштама в нем не названо, стихи воспринимаются как обращение к его памяти, в особенности описание совместных дальних прогулок:

Пейзажи и впрямь были бедны и жалки.
Но вспомни, что даже на мусорной свалке
Жестянки и склянки
сверканьем алмазным
как будто мечтали о чем-то прекрасном[11].

Внешне – это чеховская бутылка в свете луны, но внутренний, психологический пейзаж стихотворения Петровых связывается скорее с формулой Анненского, с ее мучительным заглядыванием за пределы эстетики. За этими пределами находится не только циклоп скуки, но, как подтверждают предчувствия и судьбы поэтов, гораздо более страшные чудовища.

Конечно, существовали они и для Анненского. Проницательный Владислав Ходасевич в статье, написанной к двадцатилетию со дня его кончины, заметил, что сам псевдоним Анненского заимствован из горячо любимой им античности и является условным именем «Никто», под которым Одиссей скрылся от Полифема, пожиравшего его спутников. Таким образом, заключает Ходасевич, «поэзия была для Анненского заклятием страшного циклопа – смерти»[12].

А это, добавим мы, придает его формуле новое, не только эстетическое, но и религиозное измерение.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее стихи Анненского цитируются по: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. (Бол. сер. «Б-ки поэта»). Л., 1959.

[2] Русская поэзия конца XIX – начала XX века. М., 1979. С. 249.

[3] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 293–294.

[4] *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1970. Т. 7. С. 192.

[5] *Иванов Вяч.* Борозды и межи... С. 302.

[6] *Адамович Г.В.* Комментарии. [Вашингтон], 1967. С. 37

[7] *Иванов Г.* 1943–1958: Стихи. Нью-Йорк, 1958. С. 87.

[8] *Иванов Г.* Отплытие на остров Цитеру. Берлин, 1937. С. 70.

[9] *Иванов Г.* 1943–1958: Стихи. С. 56.

[10] *Мандельштам О.* Стихотворения. (Бол. сер. «Б-ки поэта»). Л., 1973. С. 153.

[11] День поэзии. М., 1956. С. 70.

[12] *Ходасевич В.* Об Анненском // Возрождение. Париж, 1935. 14 марта.

Р.Д. Тименчик
(Иерусалим)

УСТРИЦЫ АХМАТОВОЙ И АННЕНСКОГО

Летом 1964 года Анна Ахматова пометила в своем блокноте: «устрицы – морем (у меня в 1913 г. см. «Четки», у Хем<ингуэя> в 1960)»[1]. Имеется в виду следующее место из «Праздника, который всегда с тобой»: «Пока я ел устрицы, сильно отдававшие морем...»[2] и стихотворение Ахматовой «Вечером» (март 1913-го):

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса:
Ты первый раз одна с любимым».

Как справедливо замечено Лидией Гинзбург, «устрицы здесь нисколько не иносказательны, но значение слова поэтически емко. Контекст выдвигает нужные ему значения. Устрицы здесь – «морская вещь», вещь, несущая образ моря – «свободной стихии», – вносящая его в душное томление городского сада»[3]. Свежий и острый образ приветствовался апологетами урбанистического комфорта, но был сочтен «слишком явным заимствованием» из Игорь-Северянина[4], известного любителя этого пункта ресторанного меню[5], чье стихотворение «Гашиш Нефтис», содержащее стих «Писки устрицы, пахнущей морем...», написано через два месяца после ахматовского «Вечером», но в печати появилось ранее[6].

Первых читателей этого стихотворения озадачивал его психологический парадоксализм: «Ахматова любит конфрондировать самое грубое с самым нежным. <...> Тут какое-то противоречие; чувства, кажется, исключают друг друга. За что тут благословлять небеса? Тут естественный протест против грубого поругания хорошего чувства; но, конечно, это было бы нимало оригинальным, ни ярким, ни острым, и вот г-жа Ахматова

сливает оба чувства: он гладит ее, как кошку, а она благословляет небеса»[7]. Эмоциональная несбалансированность текста способна вызывать дискуссии и спустя шестьдесят лет. Вот один из примеров:

«Ахматова часто обращает внимание на кажущуюся тривиальной деталь – с тем, чтобы сопоставить ее с эмоционально заряженным обращением к фрагментарно повествовательной структуре. Один из наиболее известных примеров из ее ранних стихотворений совмещает устрицы во льду и музыку на заднем плане открытого ресторана со своего рода литургией влюбленных: „Благослови же небеса: / Ты первый раз одна с любимым“»[8].

«„Звенела музыка в саду“, на мой взгляд, вовсе не „литургия влюбленных“. Я слышу в нем скорее горькую иронию. Женщина ждала пылкой любви, а ее избранник согласился быть только «верным другом», т. е. остался внутренне холодным. И скрипки поют не весело, не с ликованием, а скорбно»[9].

Представляется, что «скорбные скрипки» антропоморфизированы здесь вслед за стихотворением Иннокентия Анненского «Смычок и струны» с его темой скрипкиной боли, кажущейся слушателям музыкой[10]. Заметим, что эта же метафорика иррадиирует и в стихотворении Маяковского «Скрипка и немножко нервно» (1914).

Боль героини отдана метонимически не только скрипке, но и, казалось бы, совсем бесчувственным устрицам. Они обретают голос через литературный подтекст – фразу, которая могла дойти до Ахматовой только в устной форме.

Когда Ахматова впервые читала свои стихи «на башне» Вяч. Иванову, он усадил ее на место, на котором обычно сидел покойный И. Анненский, и представил ее собравшимся: «Вот новый поэт, открывший нам то, что осталось нераскрытым в тайниках души И. Анненского»[11].

Посему «недосказанное» Анненским должно было быть особо значимым для Ахматовой, которой самой, по возрасту, собеседницей Анненского и слушательницей его импровизаций быть не удалось. Но она, вероятно, знала о них от Гумилева и его «аполлоновской» компании друзей.

13 октября 1909 года Иннокентий Анненский читал в Обществе ревнителей художественного слова доклад о «поэтических формах современной чувствительности». Выступление запомнилось слушателям из-за нескольких дерзких риторических оборотов, вызвавших спор с Вяч. Ивановым[12]. В тот день Анненский заговорил о необходимости «стыдливости мысли» и «мудром недоумении», об умении «писать так, чтобы было видно, что вы не все сказали», о новом ресурсе поэзии – «недоконченности, недоумелости, неудержимом наивном желании слиться с необъятным...»

«Не торопитесь объяснять, давать ответы – думайте, думайте – бога ради, думайте. Забудьте о поэтах – царях, пророках. Разговор с больным Тургеневым. Будьте этим моллюском в раковине, который видит сон и которому не стыдно, что он ничего не знает о лежащем на нем океане»[13].

Слова Анненского, адресованные молодым поэтам, стали его поэтическим завещанием. Мудрое недоговаривание стало программой и практикой ранней Ахматовой. И, по-видимому, над своей, продолжающей дело Учителя поэтикой она склонна была поставить его персональную сигнату-

ру – пример из чьего-то рассказа о самоопределении умирающего Тургенева.

Анненский имеет в виду устойчивую формулу, пронизывающую письма[14] и разговоры Тургенева осенью 1882 года во время его предсмертной болезни: «старый моллюск», «я... превратился в нечто вроде устрицы, приросшей к скале», «устрицей быть не дурно» и т. п.[15]. При этом Анненский отвечает на вызов, брошенный одним из первых и одним из самых популярных в России хулителей символизма Максом Нордау. Обсуждая сонет Артюра Рембо «Гласные» с его программным синкретизмом ощущений, Нордау вспомнил моллюска-камнеточца, фолада (Pholas dactylus), который «видит, слышит, осязает, обоняет одною частью тела»[16]. Следовательно, символизм, по Нордау, является ретрогрессией к самому началу органического развития с высот человеческого совершенства на уровень моллюска, от сознания человека к сознанию устрицы. Хотя Анненский писал в 1903 году в проекте предисловия к своей первой книге стихов – «Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили «фолады» Макса Нордау или обижал его жирный смех»[17], – память о глумливой биологической метафоре долго жила в подсознании модернистической поэзии вплоть до демонстративного подъема брошенной перчатки в мандельштамовском «Ламарке».

Для Анненского тургеневское «хорошо быть устрицей» несомненно проецировалось на стихотворение старого П. А. Вяземского о венецианских ostriche di laguna:

К лагунам, как frutti di mare*,
Я крепко и сонно прирос..
<...>
Спросите улитку: чего бы
Она пожелала себе?
Страстями любви или злобы
Горит ли, томится ль в борьбе?
<...>
И если ваш розыск подметит
В ней признак и смысл бытия,
И если улитка ответит, –
Быть может, ответ дам и я[18].

Возможность припоминания об этих стихах Вяземского при выборе образа сонного, но мыслящего моллюска подтверждается тем, что эти стихи отозвались в «Дальних руках» Анненского, написанных неделю спустя после его доклада в Обществе ревнителей художественного слова:

И я только стеблем раздумий
К пугающей сказке прирос.

Навязчивая подспудная дума об Анненском сказывается во многих стихотворениях «Вечера» и отчасти «Четок», и, может быть, в стихотворении «Вечером» полубессознательно она вышла на поверхность текста в

* Моллюски (ит.). – *Ред.*

счастливой литературной находке. Вслед за «чувствительностью» Анненского в складках ранней ахматовской поэтики таится «обида»[19] малых обитателей сего мира, принесенных в жертву современному комфорту[20], – такова почти неприметная обида «беличьей распластанной шкурки», нечувствительно превращающейся в «пушистую муфту» в стихотворении 1911 года «Высоко в небе облачко серело». Слабая боль устрицы – отголосок надорванного сердца Анненского, недооцененного ближайшими литературными соратниками, отложившими печатание его стихов (в том числе и стихотворения «Смычок и струны»[21]), и произносившего накануне своей смерти речи, «таинственность и экзотичность»[22] которых была встречена улюлюканьем литературной улицы. Одним из ее представителей стал Аркадий Аверченко, чей издевательский разбор статьи «О современном лиризме»[23] был вынесен на широкую российскую публику вскоре после смерти поэта в аверченковской книжке «Веселые устрицы»[24] .

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 110, л. 180.

[2] Иностранная литература. 1964. № 7. С. 114. Русский перевод слегка сблизил два сравниваемых Ахматовой текста. Ср.: «As I ate the oysters with their strong taste of the sea...» (*Hemingway E.* Moveable Feast. NY., 1964. P. 6).

[3] *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 365.

[4] *Венич* [*Шершеневич В. Г.*]. Рец. на: Гиперборей. № 8 // Руль. 1914. 27 янв. № 447.

[5] См. его «В ресторане» (1911) – «привезли из Остенде устрицы и стерлядей из Череповца», обращение к Остенде в «Поэзе о Бельгии» («О, город прославленных устриц!»), «кулинарный» образ, по словам Маяковского, неуместный в теме современной войны (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955. Т. 1. С. 338). Ср. также «Вервэну» (1914) – «как пахнет морем от вервэны, и устрицами, и луной...» и многие стихотворения из сб. «Вервэна» (1920), в «Интродукции» к которому сказано: «Вервэна, устрицы, луна и море. <...> Вот книги настоящей тема».

[6] Пир во время чумы: Мезонин поэзии. М., 1913.

[7] *Югурта* [*Топорков А. К.*]. Тризны и кануны. II. Распад // Северные записки. 1916. № 6. С. 135. Некоторые читатели были оскорблены в своих чувствах: «Вместо любви фигуральные описания ее: «коснулся платья»... «устрицы»... – мопассановско-земная любовь и только. Мадонны и Беатриче – не видно в ее творчестве» (*Римус П.* Современная любовь // Северный гусляр. 1915. № 4. С. 14).

[8] *Tjalsma H. W.* The Petersburg Modernists and Tradition // Антология петербургской поэзии эпохи акмеизма. München, 1973. P. 18.

[9] *Перелешин В.* Петербургская поэзия // Новое русское слово. 1974. 10 февр.; ср. об этом стихотворении: «Он спокоен, потому что чувство не подчиняет его» (*Дороватовская В.* Любовь и сострадание // Жизнь для всех. 1917. № 2. С. 201).

[10] Как «совпадение с Анненским» «скорбные скрипки» названы в рец. Д. С. Усова на «Четки» (Жатва. М., 1915. Т. 6–7. С. 470). Традиционно-символистское толкование стихотворению Анненского дал К. Бальмонт: «В таком мироощущении, в таком художественном игрании символами начинается торжество сокровенного начала музыки, а музыка говорит языком богов и, понятная вполне только богам, так богата, что понятна в отдельных волнах своих всем, даже людям. Одно из песнопений такого порядка в книге Анненского должно считаться поистине принадлежащим к миру тайноведения. Это «Смычок и струны». Не знаю, знал ли его Скрябин, но он должен был бы ему радоваться» (*Бальмонт К.* Поэт внутренней музыки // Утро России. 1916. 3 дек. № 337).

[11] *Лукницкий П. Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т. 1. С. 191–192.

[12] Ср. свидетельство Е. А. Зноско-Боровского об этом докладе: «Иннокентий Анненский... сказал, что он (Брюсов. – *Р. Т.*) как поэт «играет краплеными картами», вызвав этим довольно крупное столкновение с Вяч. Ивановым» (Последние новости. Париж, 1922. 27 июня). Ср. в набросках И. Анненского к докладу: «Это не строитель, это скорее динамитчик своих же замков, божественный <шулер> фокусник, который готовит универсальную колоду, чтобы одурачить весь мир и лишь немногим дать полюбоваться своей диковинной игрой». По поводу этого же доклада М. Кузмин записал в дневнике, что Вяч. Иванов «пикировался с Анненским, грыз Гумилева» (*Гумилев Н.* Соч.:

В 3-х т. М., 1991. Т. 3. С. 362). П. Н. Лукницкий сообщил эту запись Ахматовой в 1925 г. «АА обрадовалась: „...и пикировался с Анненским! Так, так, очень хорошо! Это уж я не забуду записать! Это для меня очень важно!.. И пикировался с Анненским!"» (*Лукницкий П. Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. С. 126). Ранее об острых спорах Анненского и Вяч. Иванова в Обществе ревнителей художественного слова, после одного из которых «кажется... старый поэт почувствовал себя дурно», Ахматова могла слышать от Г. И. Чулкова (см.: *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930. С. 190).

[13] *Анненский И.* Поэтические формы современной чувствительности (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 168, л. 4).

[14] *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Письма. Т. 1. М.;Л., 1961. С. 41–42.

[15] Литературный архив. М.;Л., 1951. Т. 3. С. 213–214.

[16] *Нордау М.* Вырождение. М., 1896. С. 146; *Nordau Max.* Degeneration. NY., 1968. P. 141.

[17] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 206. Это несостоявшееся предисловие «Что есть поэзия?» впервые опубликовано в журнале «Аполлон» (1911. № 6).

[18] *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 382–383. Это стихотворение Вяземского (строки «Сегодня второе изданье // Того, что прочел я вчера») отразилось позднее у Ахматовой в стихотворении «Уж я ль не знала бессонницы...»: «И это – переиздание навек забытых минут?»

[19] Гумилев писал в последние дни жизни Анненского: «Есть обиды, свои и чужие, чужие страшнее, жалчее. Творить для Анненского – это уходить к обидам других, плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтобы научить свои уста молчанью и свою душу благородству» (*Гумилев Н.* Соч.: В 3-х т. Т. 3. С. 50–51).

[20] Ахматова любила рассказывать, как ее строки об устрицах были саркастически процитированы соседом по очереди за селедкой в голодном 1919 г.

[21] Сохранилась неправленая корректура восьми набранных стихотворений Анненского для второго номера журнала «Аполлон» с пометой «Запас» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 6, № 106).

[22] Заметка К. Ф. Тарновского о диалоге «Скучный разговор» в первом номере журнала «Аполлон» (октябрь 1909-го); Russian Literature. XXVI. 1989. P. 423.

[23] *Аверченко А.* Аполлон // Одесские новости. 1909. 26 окт. № 7978.

[24] Напомним, что русские читатели долго помнили о том, как гроб с телом Чехова был привезен на родину в вагоне для устриц.

Томас Венцлова
(Нью Хавен, США)

ТЕНЬ И СТАТУЯ
К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского

О Сологубе и Анненском хотелось бы говорить особо...
Осип Мандельштам. «Буря и натиск»

В литературе высказывалось мнение об «известной созвучности» Сологуба и Анненского[1]. Насколько оно верно, может показать только серия конкретных исследований. В теме «Сологуб и Анненский» можно выделить по крайней мере три различных, хотя и тесно связанных, аспекта: а) биографические отношения двух поэтов и их взаимооценка[2], б) взаимные цитации, подтексты и т. д. в их произведениях, в) сопоставление их художественных систем, позволяющее более четко описать каждую из них. Наша работа представляет собой несколько наблюдений, относящихся к третьему аспекту.

Задача сравнения поэтических систем Сологуба и Анненского облегчается тем известным фактом, что оба они оставили драмы, построенные на одном и том же античном мифе (лирическая трагедия Анненского «Лаодамия», оконченная в 1902 и напечатанная в 1906 году; трагедия Сологуба «Дар мудрых пчел», напечатанная в 1907-м). Кстати говоря, здесь возникает и более обширная теоретическая проблема, выходящая за пределы противопоставления «Сологуб – Анненский». Речь идет о соотношении мифа личного и мифа культурного.

Вопрос о выделении и описании личного мифа, лежащего в основе творчества писателя и в конечном счете определяющего его поэтику, был впервые поставлен Романом Якобсоном на материале Пушкина[3]. Эта работа положила начало целому научному направлению[4]. Высказывалось мнение, что личный миф Пушкина, описанный Якобсоном, на самом деле является культурным мифом, переходящим из поколения в поколение и многократно использованным в художественных произведениях до Пушкина и после него[5]. На наш взгляд, строгое противопоставление личного и культурного мифа вряд ли мыслимо и, во всяком случае, не слишком плодотворно. Писатель всегда использует некоторые константы (мифы), зафиксированные в культуре. Его своеобразие определяется самим выбором, а также рекомбинациями, трансформациями и переакцентировками этих мифов. Именно эти акты, имеющие предпосылкой, в частности, личную биографию писателя, создают уникальный рисунок его творчества.

В этой связи особенно показательны случаи, когда произведение строго следует заранее данному – каноническому – сюжету, и существующий культурный миф перерабатывается и вводится в мифопоэтическую систе-

---

В английской редакции статья публиковалась в издании: The Russian Review. 1994. January. P. 9–21.

му писателя, подчиняясь ее структурным константам. Трагедии Сологуба и Анненского представляют в этом отношении благодарный материал.

Остановимся кратко на мифе, использованном обоими поэтами. Многие античные источники[6] сообщают следующую историю. Царь Филаки Иолай уходит на Троянскую войну, оставив недостроенный дом и молодую жену Лаодамию. Сойдя на троянский берег первым, он, как и было предсказано оракулом, гибнет. Гибель возводит его в ранг героев, и Иолай получает новое имя Протесилай (что означает «первый» – вступивший в битву). Не в силах перенести разлуку с мужем, Лаодамия вызывает его, и подземные боги, сжалившись, разрешают тени Протесилая временно вернуться в ее объятия. Мужа Лаодамии заменяет не только тень: то ли сразу после его отъезда, то ли после получения вести о его смерти, по ее просьбе изготавливают деревянную (по другим источникам – восковую) статую супруга. Конец ее жизни описывается двояко. По одним вариантам мифа, Лаодамия закалывает себя в объятьях тени, по другим, – ее отец Акаст приказывает сжечь скульптуру Протесилая, и Лаодамия гибнет вместе с нею на костре.

Этот сюжет послужил основой утерянной трагедии Еврипида «Протесилай». В эпоху символизма он обрел исключительную популярность в Восточной Европе, популярность значительно большую, чем в античные времена. До Анненского и Сологуба его использовал польский поэт Станислав Выспянский (трагедия «Протесилай и Лаодамия», 1899), после них – Валерий Брюсов (трагедия «Протесилай умерший», 1913). Все эти обработки мифа – или некоторые из них – уже неоднократно сопоставлялись с разных точек зрения и с разной степенью подробности[7], но тема, служащая основой нашей работы, в них почти не затрагивалась.

Следует заметить, что Анненский знал и ценил трагедию Выспянского[8], Сологуб же от Анненского (и Выспянского), по-видимому, не зависел. Этот вывод можно сделать из его письма к Анненскому от 22 декабря 1906 года: «Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные – вчерне»[9]. Впрочем, он послал Анненскому свою рукопись и просил его о замечаниях. Существует также свидетельство, что Анненский был недоволен Сологубом за то, что тот в своей трагедии воспользовался некоторыми уклонениями от античного канона, сделанными в «Лаодамии»[10]. К своей работе Анненский подходил во всеоружии классической образованности: в «Лаодамии», как и в других своих трагедиях, он в определенной мере ставил задачу реконструировать утраченную трагедию Еврипида. Сологуб классическим филологом не был и цели, подобной цели Анненского, не ставил. Основным его источником, как указал он сам, была статья Зелинского «Античная Ленора».

Повышенный интерес к мифу о Протесилае и Лаодамии в эпоху символизма в значительной степени может быть объяснен тем, что этот миф разрабатывает тему *знака, замены, субститута*, столь важную для символистского сознания.

В мифе обращает на себя внимание прежде всего параллельность мотивов *тени и статуи*. Зелинский в своей статье утверждал, что мотив те-

ни, призрака является первичным, а мотив статуи – его искусственное. книжное, рационалистическое истолкование[11]. Это вряд ли верно. Демон, воплощенный в статуе, есть весьма древняя тема мифического мышления[12]. Связь между тенью и статуей можно определить и в терминах метонимии, и в терминах метафоры. Как указывает тот же Зелинский, статуя и тень и в других греческих мифах были параллельны и взаимозаменимы; более того, они обозначались одним и тем же словом ε'ιδωλον. Здесь особенно любопытно то, что из поэтов-символистов только Сологуб и Анненский (как до них Еврипид) использовали *оба* мотива. У Выспянского и Брюсова о статуе не говорится вообще – в их трагедиях выступает только тень[13]. Сохранив и подчеркнув двойственность тени и статуи, Анненский и Сологуб не только засвидетельствовали свою верность сюжету Еврипида, но и проявили тонкое антропологическое – и поэтическое – чутье. Статуя и тень представляют собой два принципиально разных типа знака. При этом в контексте русской литературы мотив тени и мотив статуи, – а тем самым и весь миф о Протесилае и Лаодамии, – приобретают дополнительные измерения.

Прежде всего этот миф отсылает к уже упоминавшемуся пушкинскому мифу[14]. Статуя, приносящая гибель Лаодамии, соотносится с теми статуями, которые в нескольких произведениях Пушкина являются инкарнацией демона, имеют сверхъестественную власть над женщиной и приводят к катастрофе. С другой стороны, следует помнить, что в русской романтической поэзии весьма распространен и значим мотив тени[15]. Его символический престиж восходит в первую очередь к Жуковскому – в частности, к его балладам о мертвом женихе, сюжет которых, как справедливо заметил Зелинский, представляет собой трансформацию сюжета о Протесилае и Лаодамии и, по всей вероятности, связан с ним генетически[16]. Жуковский, а вслед за ним Пушкин обновили мотив тени (превратившийся в стертый топос и фигуру речи в западноевропейской поэзии) и вернули ему мифологическую глубину.[17]

Не столь давно высказана интересная мысль о том, что ядром пушкинской личной мифологии является не статуя, а два комплементарных мотива – *статуя* и *тень*[18]. И тень, и статуя являются медиаторами между миром мертвых и миром живых; и тень, и статуя связаны с памятью об отсутствующем; и тень, и статуя ставят проблему знаковости, выявляя (и снимая) внутреннюю антиномичность, присущую знаку (которая и генерирует сюжет). При этом они оказываются инверсией друг друга по семантическим осям *материальность/нематериальность*, *одушевленность/неодушевленность*, *подвижность/неподвижность*. Если статуя у Пушкина приносит смерть, то тень приносит спасение, приобщая к внечувственной и вечной стороне бытия. Статуя есть воплощенный и при этом художественный знак; тень есть чистая знаковость, феноменологическая структура знака, взятая независимо от его материальной структуры[19].

Якобсон анализирует глубинную связь статуи (а Гершензон и Сендерович, соответственно, тени) со знаковым миром поэтического слова. Заметим, что ситуация еще более осложняется в случае театра, который в свою очередь проблематизирует знаковость. И тень, и статуя фундамен-

тально театральны: введение их в действие остраняет семиотический механизм театра и делает его более ощутимым. Примеры тому – от «Гамлета» до трагедии «Владимир Маяковский» – весьма многочисленны[20].

Сологуб и Анненский (вполне возможно, ориентируясь на пушкинский опыт) уловили диалектику статуи и тени задолго до того, как она стала предметом научного рассмотрения. В мифе о Протесилае и Лаодамии одновременно представлены – и сближены – *оба* полюса того, что допустимо назвать «пушкинским мифопоэтическим комплексом». Два поэта – в соответствии с коренным различием своих философских и художественных систем – разработали миф противоположным образом, акцентируя в нем *разные* полюса: можно сказать, что они в определенном смысле разорвали пушкинский комплекс надвое.

Рассмотрим обе трагедии с этой точки зрения более подробно.

У Сологуба в «Даре мудрых пчел» ударение ставится на понятии тени. В соответствии с общей структурой его мифопоэтического мышления, исключительно четко представленной и в его стихах, и в прозе, и в драмах, и в теоретических высказываниях, земное бытие предстает как неподлинное и обманчивое; истинным является лишь трансцендентный мир, который определяется как мир небытия. С другой стороны, для Сологуба весьма существенна проблематика дионисийства. Трагедия его (резко нарушая канон) строится на пространственной (или «метапространственной») оппозиции: действие перебрасывается из одного измерения в другое – из Аида в Филаку и из Филаки в Аид. Хтонический мир теней, Аид, – обширнее, подлиннее и могущественнее «верхнего» земного мира. Они разделены границей: это *ворота*[21] (63) и *завеса* (66), *три черные завесы мрака* (74), обозначающие конец первого действия[22], *тройные стены мрака* (117, 124) вокруг царства Аида. Граница эта преодолевается только воплями менад и Лаодамии, вызывающими Протесилая из царства мертвых, и самой тенью Протесилая. Мотив границы повторен и внутри земного мира. Пространство здесь делится на *сад* и *чертог*, упоминаются *порог* (92), *дверь* (96, 98) и *занавес* (99); граница между садом и чертогом – равно как между светом и тьмою, восторгом и болью, жизнью и смертью – снимается в дионисийском обряде, который происходит в третьем действии, в самом центре пятиактной трагедии: участницы обряда «то входят в чертог, то выходят из него» (101), «шумною толпою выбегают в сад» (103) и т. п. В четвертом действии мертвый Протесилай вначале находится в саду (117), за оградой (118), а затем переступает порог, соединяясь с Лаодамией: это обозначает смещение границы миров, поглощение «малого» земного мира «большим», трансцендентным. «Завесой черного мрака закрывается мир», – гласит ремарка (119), заключающая это действие. Сюда же, на порог, выходит Протесилай после свидания с Лаодамией, сталкиваясь с Акастом (123), и сюда же Акаст выносит его восковую статую (126).

Мир Аида определяется как *вечный и святой*, противопоставленный миру *преходящего бытия* (116), как мир *холода* (64), противопоставленный миру *вечного сгорания* (119), как мир perfectum, *свершенных деяний* (63, 112), *неизменности* (66, 67), противопоставленный миру imperfectum, незаконченного, *изменчивого* (70). Характерны, например, слова Аида, обращенные к Персефоне: «...к зыбким, к неверным переживаниям обра-

щены твои желания, к поспешным утверждениям над безднами мировой пустыни» (67); не менее характерен оксюморонный образ *неподвижных молний* хтонического мира (63, 67, 111). В этой связи существенна тема недостроенного дома Протесилая; Сологуб заимствует ее из мифа, но придает ей метафизическую окраску и специфические тона своей поэтики (ср. место, отсылающее к его известному роману: «Может быть, мелкими и злыми демонами недостроенного дома внушен тебе этот сон» – 83).

Заметим также, что трансцендентный мир представлен как мир *чистой коммуникации* – непрекращающейся, монотонной, избыточной; это «мертвый язык», сообщения «ни о чем» (ср.: 64–66, 68–69, 73–74). «Здешний» мир показан как мир *неподлинной коммуникации* – притворства, непонимания, недоразумений, трагических неузнаваний, разминовывающихся реплик. Существенно, что Лаодамия, желая услышать весть о Протесилае, не доверяет словам и предпочитает им *язык земли* («А ныне обнаженными приникну к земле стопами, да услышу под ногами содрогание земли от далекого грохота колесниц» – 78).

Тень в этой структуре оказывается сквозным, интригующим символом. Само слово «тень» в «Даре мудрых пчел» относится к наиболее частым и задается с первой же ремарки («Все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране» – 63). Сологуб играет на различных значениях «тени» и связанных с нею метафорах. Так, Ананке есть «страшная Тень», простертая над богами (69); слова – «бледные тени свершенных и несвершенных дел» (70)[23] ; Лаодамия, предвещая свою гибель на костре, говорит: «Легкою, очищенною в пламени тенью скользнула бы к моему милому, обняла бы его, приникла бы к нему» (79); Аид обращается к Персефоне: «Жалость? Подумай, кого ты жалеешь! Не тень ли, скользнувшую по стене!» – и Персефона отвечает ему: «Тень!» (115); в ремарке, открывающей пятое действие, сказано: «От тихого и темного чертога ложится тень на прохладу дремлющего сада» (120), и т. п. Упоминая Троянскую войну, Сологуб использует известный миф о том, что Парис похитил только *призрак* Елены («Из-за призрака, из-за бледной тени стали призраками и под вечную сень сошли мужи, полные доблестей и силы» – 69; «Блудницу прославить и увенчать, призрак воплотить, медом жизни напоить беглую тень, – о, безумные!» – 84; ср. еще: «Пустая слава, призрак жизни, сказка, сладкая для буйных мальчишек, любящих драку, – что мне в ней?» – 97). Так же обыгрываются связанные с тенью мотивы – *туман* и *мгла*[24] (67, 77, 82, 87, 111 и др.). Туман застилает сцену во время дионисийского ритуала; хоровые песни его участниц построены вокруг символики тумана и тени («Тени меркнут, тени тают» – 99; «Там стелется туман, как дым. <...> Мы гадаем и видим только тень» – 101 и др.).

На этом «теневом» фоне ключевое событие трагедии – явление мертвого Протесилая – кажется естественным. Стоит приглядеться к тому, как описан Протесилай. Он выходит из чертога Лаодамии «отуманенным призраком» (123) и вместе с Гермесом исчезает, «сливаясь с резкими дневными тенями» (125). Акаст обращается к нему: «И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом свивается одежда твоя, и сквозь тебя уже я различаю очертания деревьев» (124).

Последний процитированный пассаж можно назвать метатекстуальным, ибо в нем описывается один из основных признаков сологубовского текста и всей его мифопоэтической системы, наиболее последовательно воплощающей принцип символизма: лица и события *просвечивают*, любое из них оказывается знаком, субститутом другого. Так, Лаодамия есть земное воплощение или тень Персефоны (65, 67–68 и др.); с другой стороны, в ее облике сквозят черты Психеи (91), небесной Афродиты (112), Эос (120). Отношения Лаодамии и Протесилая в определенном смысле тождественны отношениям Персефоны и Аида, уводящего ее в царство мертвых. С другой стороны, Протесилай, как того и следует ожидать, есть воплощение, личина, тень «восстающего» Диониса (68), и сквозь его статую просвечивает лик бога («Этот восковой кумир, очертания лица которого нам смутно видны из-под осенения плюща, скажи, кто он? Не Диониса ли он изображает?» – 99)[25]. Вызывание мертвого Протесилая есть вызывание Диониса-Загрея (102–103). Эта же игра двойничества и отождествлений продолжается и вне основного хода трагедии. Двойниками, знаками «страдающего бога» оказываются и Прометей (66), и Феб (67, 74, 107 и др.). На другом уровне – Афродита является, «повторяя лицом и одеждою аспект рабыни Ниссы» (87), причем «под старческими чертами сквозит величие небесной красоты» (88). Можно добавить, что ваятель Лисипп, создатель *двойников*, сам оказывается *двойным двойником*: как возлюбленный Протесилая, он дублирует Лаодамию, а его приход со статуей к Лаодамии предвещает и дублирует приход Протесилая.

В целом земная жизнь героев лишь отражает архетипическую драму – разлуку и соединение анимы и анимуса, души и Диониса, плененной невесты и ее освободителя. Здесь Сологуб вполне верен духу дионисийской трагедии в том ее истолковании, которое составляло стержень русского символистского мифа.

Можно сказать, что мотив тени у Сологуба претерпевает зеркальное обращение. «Теневой мир» оказывается всеобъемлющим, а «светлый мир» (68) выступает как его тень, преходящий знак, несовершенное отражение (ср. типично сологубовские мотивы *докучного дневного светила* – 80, *тягостного земного воздуха*[26] – 117 и т. п.). Рекурсивная цепь отождествлений и символизации ведет к снятию всех оппозиций в окончательном единстве – к Дионису, «символу символа» и «мифу мифа»[27]. Для Сологуба в «Даре мудрых пчел» Дионис тождествен с чистой знаковостью, то есть с отсутствием и небытием (ср.: 110, 116). «Как воск, тают личины. Персефона, видишь ли ты Лик?» – вопрошает Аид (74).

Эта тема *истаивающих личин* определяет и сологубовскую трактовку *статуи*. Кумир Протесилая сделан из воска. Этот вариант мифа выбран Сологубом отнюдь не случайно: в трагедии всячески обыгрывается мифологическое противопоставление *воска* и *меда*, которое по сути дела вынесено и в ее заглавие: «дар мудрых пчел», как известно, двойственен – пчелы создают и мед, и воск. В мифологии пчела связана с Аполлоном и Персефоной, с душой и катабазисом[28]. Мед есть символ духовного познания, в том числе и поэзии (эта символика разрабатывалась многими русскими поэтами, в том числе Фетом и Мандельштамом). Медовыми напитками был вскормлен младенец Дионис; при этом мед связан и со

стихией смерти, небытия, миром подземных богов[29]. «Воск – хранилище меда, является символом пластической материи, из которой строится физическое тело»[30]. Используя всю эту символику, Сологуб достигает высокой степени виртуозности. Воск в его противоположении меду становится в «Даре мудрых пчел» знаком «здешнего» – плотского, материального, временного – бытия, как бы тенью меда (ср.: «И если *Он* нисходит, желанный, нисходит он без Гиметского сладкого меда, – только воск – его белые руки, и в померкших очах его скорбь» – 68; «...тает мое сердце, как тает воск» – 75; «О, если бы ты взял меня, как воск, как мягкий воск, и из воска, из мягкого воска изваял бы Иную!» – 90; «И с воском, в блаженном восторге забвения, истает твое тело...» – 91; «Я смешаю / Вино и мед / В глубокой чаше / Из воска» – 115; «И вдруг ослабела, как тающий воск» – 129; «Она вся стала желтая, как воск. Повосковелые губы так страшно шевелятся, и она шепчет тихо» – 130). Показательно, что последние произнесенные слова трагедии – «тает земная жизнь, как тает воск» (131).

Восковая статуя у Сологуба метонимически заменяется своим материалом. При этом она оказывается *ослабленным образом тени, «тенью тени»*. Статуя недвижна, в то время как тень движется; статуя безмолвна, в то время как тень красноречива; статуя преходяща, в то время как тень вечна. Здесь существенно само направление метаморфозы: любовь и мольбы Лаодамии, приникшей к статуе, как бы оживляют ее, вызывают призрак, *превращают статую в тень* (117–119). У Анненского, как мы увидим, дело обстоит противоположным образом. Трагедия Анненского вообще представляет собой резкий контраст трагедии Сологуба – как по чисто формальным признакам, так и по семантике. «Дар мудрых пчел» в основной своей части написан орнаментальной и заметно «славянизированной» прозой; «Лаодамия» – традиционным и нейтральным пятистопным ямбом. В центре «Дара мудрых пчел» помещена сцена дионисийского ритуала с хором; в «Лаодамии», как и в других трагедиях Анненского, хоровые и песенные вставки более часты, обычно отнесены в «музыкальные антракты» и лишь обрамляют действие. Как все трагедии Анненского, «Лаодамия» модернизирована по сравнению с античными образцами (ср. слова предисловия к «Царю Иксиону»: «Автор старался как можно меньше подражать античной трагедии»[31]); и все же она ближе к канону, чем произведение Сологуба. В целом Анненский далек от культово-мистического, ницшеанского подхода к дионисийской драме, который в России проповедовался Вячеславом Ивановым и был близок Сологубу; он рассматривает трагедию скорее с эстетической, аристотелианской точки зрения, предпочитая архаическим трагикам именно Еврипида, который казался Ницше слишком рациональным и недостаточно дионисийским[32].

В «Лаодамии» нет «двоемирия»: ее пространство не разделено, единство места строго сохраняется – все происходит перед фасадом дворца в Филаке. Загробные чертоги, ворота и двери Аида упоминаются лишь в качестве поэтических клише (474, 487, 497 и др.). Мир смерти в монологе Протесилая и в песне хора описан в совершенно ином духе, чем у Сологуба («Не шевели ужасных теней... Вечно / Я с ними буду... Черви на ногах / Людей... Как пауки, и медленны и серы / Во всех углах. И серый

дом... И ночь... / И ночь вокруг, как день без солнца... Губы / Беззвучные... Шаги как шорох» – 488; «Без ступеней, / Скатом все ниже / Скользким гонимый / Будет он падать / Среди мокриц, / Падать и плакать, / За мокрые стены / Рукой бескровной / Напрасно цепляясь» – 497). Эти мрачные картины имеют подтекстом Достоевского[33]. Коммуникация в мире смерти отсутствует. Соответственно нет двух времен – трансцендентного и «здешнего». Время богов и людей различно только по масштабу («Поколенья / Сменялись тридцать раз – и в тридцать раз, / Чем тридцать больше, роща риз зеленых / Переменить успела, а титан / прикованный висел...» – 483–484), но не по своей природе, ибо мир богов также подвержен энтропии и распаду (ср. известное замечание Анненского: «Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться» – 446). Разница масштаба, кстати, обыграна в сцене свидания Лаодамии с Протесилаем, где три часа, отведенные для любовников, оборачиваются минутами для Гермеса и хора (482–485).

Внимание, таким образом, сосредоточено не на трансцендентном мире идеальной знаковости, а на здешнем мире материальных, воплощенных знаков. Соответственно сквозным, интегрирующим образом трагедии оказывается не тень, а *статуя.*

Статуя вообще играет основополагающую роль в структуре личного мифа Анненского[34]. Следует заметить, что он отдавал себе отчет в особой роли статуи для мифического мышления, в том числе для мышления Еврипида[35]. Неподвижный знак подвижного, статуя, оказывается у Анненского более живым и ценным, чем денотат: «Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние... Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния. И в самом деле, никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться?»[36]

Для творческого воображения Анненского существенно, что миф статуи у него в определенной мере противоположен пушкинскому. Для него важен не момент *оживания мертвого*, а момент *застывания живого*. Характерна в этом отношении статья «Белый экстаз (Странная история, рассказанная Тургеневым)», где три тургеневские героини сравниваются со статуями: «И точно, каждая из них, пережив лихорадочно-сумбурную ночь экстазов и обид, с рассветом вернулась на свой цоколь...»[37] В высшей степени показательно, что внимание заострено на моменте оживания только в стихотворении «Бронзовый поэт», посвященном именно Пушкину, причем статуя здесь как бы меняется признаками с *застывающим* наблюдателем: «Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают, / Воздушные кусты сольются и растают, / И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет, / С подставки на траву росистую спрыгнет».

С другой стороны, в отличие от вечных статуй Пушкина, статуи Анненского, перейдя в иной временной масштаб, все же подвержены «обидам и годам» и делят с человеком ущербность его бытия. Постоянно подчеркиваются *изъяны, увечья* статуй: «искалеченная белая рука» Андромеды, «ужасный нос» Расе[38]. В плане «обиды» мотив статуи сливается с мотивом *куклы* («То было на Валлен-Коски»).

Миф о Протесилае и Лаодамии предоставляет великолепный материал для развертывания этих свойств мышления Анненского. Статуя как символ искусства появляется в трагедии уже с первой ремарки и постоянно присутствует на сцене. Это *золотая статуя* Артемиды (448). Роль ее в трагедии многомерна. Во-первых, она служит предвестием и заменой статуи Протесилая[39], которая находится в центре драматического действия, но является только в его конце, когда ее хоронят как человека (504). Во-вторых, она отсылает к богине луны: молитва Лаодамии, обращенная к луне (477), может восприниматься как обращенная к статуе. В-третьих, рядом со статуей Артемиды расположен другой символ искусства – ткацкий стан, на котором *золотой иглой* вышивает узор Лаодамия. Этот стан будет убран Акастом в четвертом действии (494), перед сожжением статуи Протесилая.

Анненский выстраивает в трагедии сложный и весьма характерный для него семантический комплекс, куда входят мотивы *статуи, куклы, иглы, луны, детства, игры, обиды*. Эти мотивы начинают переплетаться в рассказе кормилицы, начинающем второе действие: «Вот / Я и стою в углу, а эта крошка / Уж что-нибудь иголкой мастерит, / Иль с куклою играет... На *игру* / Смотрела я сегодня *тоже*, только / Игра была печальная...» (469–470); «Нет, она / Со статуей играла, точно с куклой, / Но тихо и серьезно, как больной / Иль матерью оставленный ребенок» (470). Отождествление статуи Протесилая с куклой, а Лаодамии с ребенком оказывается сквозным (ср.: 453, 478, 501). При этом Протесилай в свою очередь выступает как ребенок Лаодамии («Меж нежных рук моих / Как мертвый он лежал ребенок долго...» – 499), и слова Акаста о сгоревшем ребенке (507) могут восприниматься амбивалентно – они соотносятся и с погибшей Лаодамией, и с погибшей статуей. *Игра* в этом контексте есть синоним искусства и, в частности, театра (ср. чисто театральную сцену разговора со статуей и примерки на нее нарядов – 470–471; ср. также обращение корифея к Гермесу: «О бог, ужель страданья наши точно / Для вас игра?» – 485). Эпитет «золотая» объединяет *статую, иглу, луну* и *скрипку* – еще один символ искусства (490); заметим также и звуковые связи между *иглой* и *игрой*, *статуей* и *станом*. Сплетение мотивов разрешается в заключающих трагедию словах хора: «Лунной ночью *ты* сердцу мила, / О мечты золотая *игла*, – / А безумье прославят поэты» (508). В этих словах нетрудно усмотреть отсылку к «Медному всаднику» – а следовательно, и к пушкинскому статуарному мифу.

Тема статуи в «Лаодамии» (совершенно так же, как тема тени в «Царе мудрых пчел») поддержана рядом дополнительных приемов и смысловых моментов. Укажем на два из них. Материальные знаки памяти в трагедии представлены также *табличкой* и *печатью* (462–463, 465–466), которые суть как бы ослабленные варианты статуи. На другом уровне мотив статуи проведен в статуарности и беззвучности боя, в котором погибает Протесилай («...возница / Едва держал взбешенных кобылиц», «И долго шла беззвучная борьба» – 464; «От ужаса и горя / Мы молча умирали» – 465). Статуарна и сама Лаодамия, в облике которой доминирует *белизна* (450, 451, 454, 461, 471; ср. также письмо к А. В. Бородиной от 14 июня 1902 года[40]) и у которой преобладают статические позы. Если театр Со-

логуба следовало бы назвать *театром теней*, то театр Анненского есть несомненно *театр статуй*[41].

Тень в трагедии Анненского также играет роль (ср. слова хора в начале первого действия, дающие краткую формулу мифа о Лаодамии: «В полночь одна, / Тенью лежу объята» – 448; слова Лаодамии: «О тени, я... звала вас... а теперь / Мне страшно вас увидеть»[42] – 478; знаменитую песнь хора: «Айлинон... Айлинон... Между колонн / Тени мешаются, тая. / Черен смычок твой, о Феб Аполлон, / Скрипка зачем золотая?»[43] – 490). Однако она всегда возникает на фоне статуи, воспринимается вместе со статуей и вытесняется ею (ср. описание сна Лаодамии, характерное в своей противоположенности «теневому миру» Сологуба: «И не было кругом / Ни дерева, ни птицы и ни тени» – 451). Наиболее показательна в этой связи сцена явления Протесилая. Призрак его является при свете *луны* (отсылка к статуе Артемиды – 480); он статуарен, в облике его подчеркивается *увечье* («Ты болен, царь. Ты ранен... О, позволь / Омыть твои запекшиеся раны»[44] – 481); наконец, после свидания происходит метаморфоза, обратная метаморфозе в «Даре мудрых пчел», – Гермес касается Протесилая *золотой* тростью, и тот становится недвижим и беззвучен, то есть *тень превращается в статую* (489).

Введенный в эту сцену монолог Гермеса развертывает мотив статуи во всей его полноте[45]. Статуя предстает как «второе бытие» – знаковый мир искусства, расширяющий и увековечивающий жизнь. Подвластное «обидам и годам», гибнущее вместе с человеком, искусство все же превозмогает забвение и преобразовывает его в память, ибо каждый его знак есть звено в бесконечной цепи. Статуя оживает в поэтическом слове («А потом, / Когда веков минует тьма и стану / Я мраморным и позабытым богом, / Не пощажен дождями, где-нибудь / На севере, у варваров, в аллее / Запущенной и темной, иногда / В ночь белую или июльский полдень, / Сон отряхнув с померкших глаз, цветку / Я улыбнусь или влюбленной деве, / Иль вдохновлю поэта красотой / Задумчивой забвенья...» – 485)[46].

Таким образом, совпадающие по теме трагедии Сологуба и Анненского соотносятся с двумя совершенно разными концепциями искусства. Синхронные перекодирования символов у Сологуба имеют пределом отсутствие, зияние, ничто; чистая знаковость отсылает к пустоте; текст самопротиворечив, ибо в идеале должен сводиться к молчанию. Диахронные перекодирования текстов у Анненского не имеют предела; текст всегда отсылает к другому тексту и оказывается стимулом для нового текста в ряду поколений; утерянное всегда может быть восстановлено – как Анненский восстановил Еврипида. Если первая концепция представляет собой экстремальный случай «негативного символизма», то вторая оказалась основой того явления, которое в последнее время принято называть семантической поэтикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Федоров А. В.* Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 566.

[2] Основным источником здесь явилась бы, разумеется, статья Анненского «О современном лиризме»; ср. также: *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 487, 631; *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1981. Л., 1983. С. 141–142.

[3] *Jakobson R.* The Statue in Pushkin's Poetic Mythology // *Jakobson R.* Selected Writings: V. 5. The Hague, 1979. P. 237–280. Ср. также: *Якобсон Р.* Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // *Jakobson R.* Selekted Writings: III. The Hague – Paris – New York, 1981. P. 356–377.

[4] См., напр.: *Kodjak A., Pomorska K., Rudy S.* [eds.]. Myth in Literature (New York University Slavic Papers, 5). 1985.

[5] *Шульц Р.* Пушкин и книдский миф. Мюнхен, 1985.

[6] Перечень и подробное их рассмотрение см.: *Зелинский Ф.* Античная Ленора // Вестник Европы. 1906. № 238. С. 167–193; Ср. также: *Силард Л.* Античная Ленора в XX веке: К вопросу об античном наследии в русском символизме // Studia Slavica Hungarica. 28. 1982. P. 313–331; *Graves R.* The Greek Myths. New York, 1988. V. 2. P. 295, 301, 304.

[7] *Дукор И.* Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27–28. С. 105–165; *Setchkarev V.* Laodamia in Polen und Russland // Zeitschrift für slawische Philologie. 27. № 1. 1959. S. 1–32; *Denissoff N.* La Guerre de Troie dans le théâtre symboliste russe: Annenskij, Brjusov, Sologub // Revue des études slaves. 51. 1978. P. 65–69; *Силард Л.* Античная Ленора в XX веке...; см. также: *Kelly C.* Classical Tragedy and the «Slavonic Renaissance»: The Plays of Vjaceslav Ivanov and Innokentij Annenskij Compared // SEEJ. 33. 1989. P. 235–254.

[8] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии Л., 1959. С. 445. Впрочем, не совсем точно утверждение Анненского о том, что Выспянский с большим художественным тактом сделал Протесилая безмолвным. Голос Протесилая у Выспянского трижды повторяет: «Лаодамия» (ср. трехкратное повторение «Моя Лаодамия» у Анненского: Там же. С. 480, 481, 489).

[9] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 120.

[10] *Струве Г.* Александр Кондратьев по неизданным письмам // Annali dell' Instituto Universitario Orientale, Sezione slava. 12. 1969. P. 24–25; *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 120–121.

[11] *Зелинский Ф.* Античная Ленора. С. 173.

[12] *Jakobson R.* The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. P. 241; *Силард Л.* Античная Ленора в XX веке... С. 316; *Шульц Р.* Пушкин и книдский миф.

[13] Следует заметить, однако, что в трагедии «Протесилай и Лаодамия», как и в других трагедиях Выспянского, выступают аллегорические скульптурные фигуры.

[14] На глубинном уровне миф о Протесилае и Лаодамии можно рассматривать как вариант так называемого книдского мифа (в котором усматривается первоисточник пушкинского мифа о статуе), причем книдский миф здесь выступает в особо архаической форме.

[15] *Гершензон М.* Тень Пушкина // *Гершензон М.* Статьи о Пушкине. Л., 1926. С. 69–95; *Сендерович С.* Мир мимолетных видений // *Сендерович М., Сендерович С.* Пенаты: Исследования по русской поэзии. Мичиган, 1990. С. 9–28.

[16] Ср. «рефлексы» на этот же сюжет в XX веке: «Молодец» Цветаевой, «Новогодняя баллада» Ахматовой и др. Своеобразной трансформацией сюжета является «Тень Филлиды» Кузмина.

[17] Ср.: *Сендерович С.* Мир мимолетных видений. С. 25.

[18] *Senderovich S.* On Pushkin's Mythology: The Shade-Myth // *Kodjak A., Pomorska K., Taranovsky K.* [eds.]. Alexander Pushkin: Symposium II (New York University Slavic Papers. 3). 1980. P. 103–115.

[19] Ibid. P. 112.

[20] *Lahti K.* Mayakovsky's Dythirambs. Diss. Yale University, 1991. P. 161–217.

[21] «Дар мудрых пчел» цит. по: *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., 1910. Т. 8. «Лаодамия» цит. по: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Цифрами в тексте обозначены страницы указанных изданий.

[22] Здесь характерна театральная *игра с занавесом.*

[23] Продолжая ту же метафору, можно было бы сказать, что жемчуг в трагедии выступает как *тень слез* (66), эхо – *как тень голоса* (69) и т.д.

[25] Ср.: *Зелинский Ф.* Античная Ленора. С. 178.

[26] Ср. тот же мотив в «Лаодамии»: «Эфир... пустой эфир, и так тяжел...» (472); «Мне / Мои одежды тяжки... Воздух тяжек...» (482).

[27] См.: *Ronen O.* A Functional Technigue of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry // *Kodjak A., Pomorska K., Rudy S.* P. 121; *Venclova T.* Viacheslav Ivanov and the Crisis of Russian Symbolism // *Douglas Clayton J.* [ed.]. Issues in Russian Literature Before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies. Columbus, Ohio, 1989. P. 212.

[28] *Топоров В.* [с *Ивановым В.*]. Пчела // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 354–356.

[29] *Волошин М.* Дар мудрых пчел // О Федоре Сологубе: Критика, статьи и заметки. Мичиган, 1983. С. 187.

[30] Там же.

[31] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 371.

[32] *Kelly C.* Classical Tragedy and the «Slavonic Renaissance»... P. 239–243. Ср. замечание Мандельштама об Анненском как «поэте *отливов* дионисийского чувства» (*Мандельштам О.* Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 446).

[33] *Setchkarev V.* Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hauge. 1963. P. 191; ср. также свидетельство Ходасевича: «...в разговорах своих Анненский, словами Свидригайлова, называл смерть „баней с пауками"» (*Ходасевич В.* Об Анненском // *Ходасевич В.* Собр. соч. Мичиган, 1990. Т. 2. С. 329).

[34] В письме к А.В. Бородиной от 25 июня 1906 г. Анненский отнес скульптуру к искусствам, в которых «поэзия... высказывается гораздо скромнее, но часто интимнее и глубже, чем в словах» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 446).

[35] Ср.: Театр Еврипида. С.-Петербург, 1906. Т. 1. С. 122 и др.

[36] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 177.

[37] Там же. С. 141.

[38] В отдаленной перспективе этот мотив можно возвести к книдскому мифу. См.: *Шульц Р.* Пушкин и книдский миф. С. 16–17 и др.

[39] Обе статуи, в частности, украшаются цветами (448, 470).

[40] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 451.

[41] См. о статуе в театральной культуре того времени: Lahti K. Mayakovsky's Dythirambs. Мотив статуарных поз присутствует и в «Даре мудрых пчел», но только в загробном мире (63).

[42] Ср. в шестой из «Северных элегий» Ахматовой: «И медленно от нас уходят тени, / Которых мы уже не призываем, / Возврат которых был бы страшен нам».

[43] Оппозиция цветового кода *черное/золотое* связана с оппозицией *тень/статуя* и с основополагающей для Анненского оппозицией *мýка/музыка* (ср.: стих. «Смычок и струны»).

[44] Ср. реконструкцию темы статуи в стих. Ахматовой «А там, мой мраморный двойник...»: «И моют светлые дожди / Его запекшуюся рану... / Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану».

[45] Ср. высказывание Анненского в письме А.В. Бородиной от 14 июня 1902 года: «Боюсь, что немногие поймут значение слов Гермеса, хотя они и свободны от всякого мифологического балласта...» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 454).

[46] Ср. современное развитие этой же темы в «Вертумне» И. Бродского

А.Е. Барзах
(Санкт-Петербург)

СОУЧАСТИЕ В БЕЗМОЛВИИ
Семантика «так-дейксиса» у Анненского

Стихи Анненского живут – и живут не только в том тривиальном смысле, что не теряют для нас своей экзистенциальной значимости, не становятся всего лишь музейным экспонатом, объектом умственного разглядывания – они живут особой жизнью «поэтических предметов», не сводимых ни к их «содержанию», ни к нашим впечатлениям. Не случайно сам Анненский столь часто одушевлял собственные стихи, вписывая их в мир органический, где они растут или увядают, текут и светятся, наделяя их чувствами и переживаниями – они могут замереть в ожидании, могут влюбляться, дразнить, – сравнивая их с больными или искалеченными детьми[1] (причем сравнения эти, вполне, вообще говоря, стандартные, приобретают новую смысловую перспективу в ряду иных персонификаций, столь характерных для поэзии Анненского в целом).

Возможно, что здесь подспудно дает о себе знать то, не зависящее от авторских намерений, обстоятельство, что поэзия не исчерпываема текстом, написанным на бумаге, прочитываемым, запоминаемым, анализируемым, она не есть лишь совокупность знаков, подлежащих дешифровке и ее подразумевающих, – но и событие, событие, происходящее именно здесь и сейчас, именно и только со мной. И без учета этого разговор о поэзии не может стать сколько-нибудь адекватен ей, – хотя заранее и очевидна бессмысленность и безнадежность попыток быть ей адекватным вне, по эту сторону, стиховой ткани.

Событийность, присущая поэтическому высказыванию вообще, у Анненского не просто наличествует, не просто дана, но и тематизирована, становится содержательной и даже формальной задачей. И прежде всего она претворяется в стремление стиха не только описывать некую внеположенную стиху, постороннюю – посюстороннюю – ситуацию, но и предъявлять ее, показывать, она отражается в стремлении стиха совпасть с этой ситуацией, стать ею – хотя бы в одной, исчезающе краткой точке[2]. Не только стать событием жизни читателя, его, пускай и весьма интенсивным, переживанием, но дерзнуть на немыслимое (и, добавим, невыполнимое) предприятие: разомкнуть стих в самую реальность мира, сделать его событием-самим-по-себе. Этой цели служит у Анненского, в частности, массированное употребление дейктических средств, то есть языковых средств, «в состав значения которых входит идентификация объекта через его отношение к самому речевому акту и его участникам»[3], и тем самым делающих невозможным понимание этого речевого акта (в данном случае

Значительная часть обсуждаемых здесь положений детально рассматривается в работе: *Барзах А.* Такой: Заметки о поэзии Анненского // Urbi: Литературный альманах. Вып. 5. Нижний Новгород; СПб.,1995.

– поэтического текста) без соучастия – или хотя бы образа соучастия – в его событии.

«А все ведь *только что сейчас*» – (когда? – в тот самый момент, когда произносятся эти слова); «Лазурно было *здесь*» – (где? – рядом с тем, кто эти слова произносит); «*Сегодня* томительно душно»; «*Вот* синий чехол и распорот»; «*Скоро* полночь»; «Только б *тот, над головой...*»; «А *снизу* стук, а *сбоку* гул» и т. д.

На особую роль дейксиса в поэзии XX века указывал Вяч. Вс. Иванов, подчеркивая естественность и универсальность этого явления, поскольку «лирическая поэзия всегда сосредоточена на выражении личности поэта в минуту самого акта поэтической речи»[4] . И. И. Ковтунова связывает поэтический дейксис с особым типом лирики, «который вводит в структуру поэтического сообщения языковые средства, выражающие непосредственность восприятия и являющиеся стилистическими эквивалентами внутренней речи»[5] , причем становление этого типа лирики ассоциируется с началом XX века и не в последнюю очередь именно с поэзией Анненского[6] . Однако поэтический дейксис Анненского должен рассматриваться не только как определенный этап общего развития средств выразительности русской и мировой поэзии: он занимает в системе его поэтики одно из центральных мест, обладает целым рядом уникальных особенностей, которые мы и попытаемся выявить. И прежде всего важно отметить, что в поэтическом дейксисе Анненского акцент смещен с акта речи или акта восприятия на ситуацию, с которой тщится совпасть стих, при этом структура этой ситуации, как мы увидим, инвариантна для поэзии Анненского и в каком-то смысле изоморфна этому стремлению, материализуемому, демонстрируемому в том числе и дейксисом[7] . Речь не идет о какой-то объективированности дейксиса Анненского: оставаясь неотрывно связанным с восприятием говорящего, он как бы прочнее укоренен в реальности, его реальность более отчетлива и прояснена – недаром голо-указательному «этот» Анненский предпочитает предполагающее качественную определенность «такой».

Фиксируя происходящее «по отношению к субъекту речи», Анненский особенно внимателен к временной локализации, причем чаще всего в его стихах указывается не некий временной интервал, но предельно краткий миг, точнее – неумолимое приближение этого мгновения, спрессовываемое, на глазах останавливаемое время: «Не шевелись, *сейчас* гвоздики засверкают», «*Сейчас* разминуться должны мы», «Жить нам с тобою *теперь* / *Только минуту...*», «...в *минутном* млеет позлащеньи», «*Нет-нет* – и печи распахнутся» и т. д.[8] Речь постоянно идет о чем-то надвигающемся, набухающем, обрушивающемся («Ночь приближалась ощущением провала»), о том, от чего отделяет тончайшая, на глазах исчезающая преграда, грань – и о невыносимости этого пребывания-на-краю, этого томления на грани, стремящегося разрешиться в нечто окончательное и нетерпеливо подгоняющего приход этого разрешения: «Хоть бы ночь скорее, ночь!», «...в одно что-нибудь застывай», «Но ближе... ближе, и вал уж ниже», «Сейчас наступит ночь. Так черны облака...», «А полдень горит так суров, / Что мне в этот час неприятны...» и т.д. В двух последних примерах особенно примечательно появление слова «так», также относящегося к дейк-

тическим средствам[9] и являющегося наряду с близкими к нему словами «как», «такой», «какой», «столько» яркой приметой стиля Анненского, его своеобразной «визитной карточкой», «эмблемой» его поэзии.

«Я не думал, что месяц *так* мал» – как? а вот так, смотрите, это можно лишь увидеть, но не высказать, можно лишь жестом указать тому, кто рядом: «*Гляди, как* стали четки / И путь меж елями, бегущий и тоскливый...» (Ср. у Маяковского: «Ты *посмотри*, *какая* в мире тишь!», у Ахматовой: «*Посмотри!* На пальце безымянном / *Так* красиво гладкое кольцо»). Нередко именно это «так» и становится той самой «недвижной точкой», куда стягивается в своем неудержимом через-край-переливании стих, становится той самой точкой, в которую спрессовывается время, точкой контакта, короткого замыкания поэтической речи и мира, – и уже непререкаемой утвердительностью своей, семантика коей – пускай и приглушенная – неустранима из всех многообразных вариантов употребления этого слова, свидетельствующее о неиллюзорности проскакивающей искры.

Проследим это сгущение стиха к надрыву кульминационного «так» в стихотворении «Тоска мимолетности», где оно достигается целым рядом языковых и стилистических средств. «Бесследно канул день» – стихотворение начинается «безличным» прошедшим в «ничейной» фразе с сомнительным авторством, размытым квазицитатностью (Пушкин, Баратынский) и клишированностью – «Темнея, на балкон / Глядит туманный диск луны...»; оно постепенно растворяется в настоящем, меняющемся на глазах, переходящем едва заметную грань от «еще» («...еще бестенной») к «уже» («уже незрячие»), и далее это настоящее становится не просто извне наблюдаемым («туманный диск»), но переживаемым, оживающим, впервые так увиденным и так названным, охватывающим, затягивающим в свой «омут безликий»: в «безнадежность окон», в стены, которые «тоскливо-белы». И вот, длительность этого настоящего, уже поставленная под вопрос именным сказуемым последней фразы, замирает в ожидании («...наступит ночь»), неудержимо стягивающемся – «сейчас» – в единственную точку: «так» («Так черны облака...»).

В 76 стихотворениях «Кипарисового ларца», входящих в трилистники, слова «так», «такой» и т. п. встречаются 57 раз, из них анафорический вариант (с разъясняющим оборотом, например: «А месяц горит так суров, / Что мне в этот час неприятны...») – всего 9. При том, что и в этих случаях дейктический характер этих слов утрачивается отнюдь не полностью: как подчеркивает И. И. Ковтунова в поэтическом тексте нейтрализуется оппозиция анафоры и дейксиса, дейктическое значение местоимений оживляется «в контексте, где присутствуют новые, индивидуальные, впервые увиденные признаки предметов и явлений»[10] (что как раз и отвечает той нарастающей уникализации ситуаций у Анненского, которую мы только что видели в «Тоске мимолетности» и которая является универсальной характеристикой ситуаций Анненского вообще). Но и при наличии «разъясняющих придаточных» их специфика такова, что само это разъяснение на поверку оказывается фиктивным: когда мы говорим «так много ходил, что устал», мы не сообщаем, какое именно расстояние пройдено, но характеризуем его лишь косвенно, через эффект, им произведенный.

Эта фиктивность явно используется Анненским: особость, таинственность, неповторимость «такого неба» лишь возрастает от того, что мы узнаем, что эта его «таковость» приводит к тому, «что сердцу обида куклы / Обиды своей жалчей».

Обилие рассматриваемых слов у Анненского поистине уникально. Даже поэты, справедливо числившие Анненского в своих учителях и достаточно активно использовавшие «местоименную поэтику», «поэтику дейксиса», существенно уступают Анненскому в интенсивности употребления слов «так», «такой» и т. п.: у В. Ходасевича в 36 стихотворениях сборника «Путем зерна» – 13 употреблений, для «Вечера» А. Ахматовой те же цифры составляют 44 и 15. Это странное лидерство обусловлено тем экстраординарным значением, которое для Анненского имеют эти слова: в их семантике проступает семантика тех, ключевых для Анненского ситуаций, кульминацию которых они знаменуют и моделируют.

Попробуем для начала чисто феноменологически описать переживание этих слов в стихе.

Я чувствую какой-то диссонанс, они надрывают стиховую ткань, в них есть что-то тревожное, неестественное, не укладывающееся в привычные рамки; не просто недосказанность – такая безошибочно точная, скажем, у Ахматовой – но какая-то надорванность, надломленность: махнуть рукой, на взлете, на вдохе, не закруглить, не организовать каданс; не разрешение, а, скорее, разрушение ожидания (отчасти как раз за счет грамматической инерции, предполагающей наличие уравновешивающего – пускай не по сути, но хотя бы интонационно – оборота, чего-нибудь в таком роде: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог...»). При том, что в самой риторичности этих слов, в их повышенном тоне явно проглядывает актерский, ораторский жест, и вдруг он оборван – «Так черны облака...» – в многоточия, рука замирает на полдороге, безвольно опускается, повисает плетью, – но воздух дрожит, сгущается от этого незаконченного движения: «в воздухе живет непонятая фраза», как бы мерцает образ самого поэта с его «изломом и надорванностью»[11], замиранием на взлете, чопорным надрывом и крушением в момент кульминации – судьба вдруг замирает на полдороге, мягко опускается на ступеньки Царскосельского вокзала, – он сам: «такой»...

Проанализируем теперь явно семантику этих слов у Анненского, вскрывая подоплеку этого импрессионистического эскиза, этого «первого впечатления». Прежде всего очевиден присущий им эмфатический оттенок (на него как на один из основных компонентов значения слова «так» указывает и К. Бюлер[12]). В этом отношении их можно заменить наречиями «очень», «слишком» и т. п.: «Так близко от меня» – очень близко; «И будешь ты так далека» – очень далека; «Как ночь напоминает смерть» – слишком напоминает и т. д. В этой эмфазе своей они отчетливо риторичны, восклицательны, а слова «как» и «какой» вообще предназначены исключительно для восклицательных предложений. Недаром столь естественно их сопряжение с чисто риторическим междометием «о»: «О, как печален был одежд ее атлас», «О, как я понял вас...». Таким образом имеет место не только усиленность самого качества, но и чрезмерность выражения.

«Двойная» эмфатичность рассматриваемых слов коррелирует с эмфазой самих «событий Анненского», тех ситуаций, которые столь часто становятся местом, содержанием и смыслом его стихотворений. Эти ситуации характеризуются именно и прежде всего усилением, нагнетанием всех качеств, что фиксируется не только опосредованно через «так», но и прямо: «И стали и скамья, и человек на ней / В недвижном сумраке *тяжеле и страшней*»; «в тоске *растущего* испуга»; «в *нарастающей* тени»; «...и *неизбежней все* толпа их *нарастает*», «дрожа, *набухают* оне»; «Но там, между ветвей *все глуше и немее*» и т. д. Как видно из приведенных примеров, здесь в ряде случаев вновь не просто констатация возрастания: фигура этого усиления демонстрируется (исполняется) употреблением прилагательных сравнительной степени. В подавляющем большинстве случаев прилагательные сравнительной степени появляются у Анненского не в качестве абстрактного градуирования, соизмерения двух статичных характеристик, но как описание процесса: нечто меняется и сравнивается с самим собой, каковым оно было в ближайшем прошлом: «Стал даже желтее туман» – желтизна «усилилась» в сравнении с самой собой в предшествующее мгновение. Прилагательные сравнительной степени как бы специально предназначены для выражения, «исполнения» двух противоположных тенденций, характерных для ситуаций Анненского: неостановимое, захлебывающееся в самом себе развертывание времени коррелирует с их процессуальностью, то есть с содержащейся в структуре их значения отсылкой к процессу изменения какого-то качества, а спрессовывание, сжатие времени в «недвижную точку» остановленного мгновения – с их эмфатичностью, с имеющейся у них семантикой нарастания, приближения. Кроме того, процессуальность прилагательных сравнительной степени придает им тот же «эгоцентрический», ситуативный характер, каким по определению обладают дейктические средства: *я* сравниваю дождь, который был *минуту назад*, с *теперешним* и констатирую, что он становится «все мельче... но глуше и туманней», причем происходит это именно сейчас, я пытаюсь удержать, зафиксировать именно этот момент, отмечая происходящие на глазах перемены. Иначе говоря, в прилагательных сравнительной степени содержится элемент временного дейксиса[13].

На фоне пристрастия Анненского к прилагательным сравнительной степени ярче проступает соответствующий оттенок значения и у слов «так», «такой» и т. п.: усиление, возрастание качества, фиксируемое ими, приобретает оттенок процессуальной градуированности. Действительно, следующая трансформация представляется вполне естественной: «Я не думал, что месяц так мал» – месяц оказался меньше, чем я думал; «так черны облака» означает не только «очень черны», но и «чернее, чем были», «чернее, чем всегда»[14].

Образ спрессовывания времени создается в стихотворениях Анненского целым рядом лексических, синтаксических и прочих средств, среди которых следует особо упомянуть частое употребление наречий «еще», «уже» и их аналогов. Они говорят о том, что нечто еще не кончилось, а иное уже начинается, промежутки времени наползают друг на друга, время коробится, сминается: «*Едва* пчелиное гуденьѐ замолчало / *Уж* ноющий комар приблизился...»; «*но вот уже* ходит ровнее»; «Миг ушел – *еще* живой,

/ Но ему *уж* не светиться»; «*все еще* он тянет нитку»; «*Так* нежно небо зацвело, / А майский день *уж* тихо тает, / И *только* тусклое стекло / Пожаром запада сияет». Обратим внимание на использование в последнем примере выделительно-ограничительной частицы «только» вместо наречия «еще». (Ср.: «*Уж* опять на брови шлем надвинут... *Лишь* шарманку старую знобит»; «*Уж* мига нет – *лишь* мертвый брезжит свет»; «*Уж* день за сторами... *еще* вчерашний блеск, и *только* астры живы» и т. п.) Частицы «только», «лишь», аналогично слову «так», аналогично прилагательным сравнительной степени, обладают смысловым оттенком усиления, выделения – в значительно большей степени, чем наречия «еще» или «уже», и, таким образом, дополнительно подчеркивают и изображают эмфазу переживаемого мига. (Отметим, что эти частицы относятся к не менее характерным пристрастиям Анненского: в тех же 76 стихотворениях «Кипарисового ларца» они появляются почти столь же часто, как и слова «так», «такой» и т. п. – 47 раз.)

И само усиление всех наблюдаемых качеств в «ситуации Анненского», само это «набухание», «нарастание» как бы материализует сгущение останавливаемого мгновения – мгновения перелома. Пограничный, переломный характер переживаемого мига подчеркивается и все той же парой наречий «еще» и «уже»: «Еще не царствует река, / Но синий лед она уж топит. / Еще не тают облака, / Но снежный кубок солнцем допит». Здесь речь идет о поистине пограничном для природы состоянии: «На томительной грани / Всесожженья весны». Так же «погранично» рисуется весна и в стихотворении «Вербная неделя» – там вместо «еще» и «лишь» возникают «последняя, погиблая снежная льдина» и «замиранье звонов похоронных» с этим характерным тянущимся послесмертным рассеиванием (ср.: «таял медленно таинственный глагол»; «в скрипке эхо все держалось»; «длится это умиранье»; весь «Трилистник замирания» и т. д.). Тема смерти вновь сопрягается с темой весны в стихотворении «Черная весна» («встреча двух смертей») – и это не случайно, поскольку смерть для Анненского – это тоже не столько констатация конца, сколько событие перехода, не столько «мир иной», сколько *грань* миров – недаром в одном из его стихотворений, посвященных смерти, мы вновь встречаемся все с той же парой «пограничных» наречий: «...тикают *еще* часы его с комода... иль Тайна бытия *уж* населить успела / Приют покинутый...». Наиболее типичное для стихотворений Анненского время суток – закат, сумерки – граница дня и ночи, причем и не сам закат, и не сама ночь, а интенсивное переживание их стыка, его томительного приближения («Близился сизый закат»; «На белом небе все тусклей златится горняя лампада»; «Уж черной ночи бледный день / Свой факел отдал, улетая»; «Бесследно канул день... Сейчас наступит ночь» и т. д.), или, реже, утро («светлеет и нехотя тень»; «Я так люблю осенние утра / За нежную невозвратимость ласки»). В стихотворении «Август» переломный, пограничный характер осени и закатного сумеречного часа взаимно усиливаются, сопровождаясь все теми же образами умирания – и все теми же языковыми средствами: «*Еще* горят лучи... *все глуше и немее*... *Уж* день за сторами... *еще* вчерашний блеск, и *только* астры живы... истомы *похоронной*... *гробница* ль уплыла... О, *как* я понял вас...». Показательно, что Анненский нередко даже в за-

главиях своих стихотворений стремится выразить переломность, пограничность переживаемого: не просто «свечка», но «Свечка гаснет» или «Свечку внесли»; не просто «сирень», но «В зацветающих сиренях» или «Последние сирени»[15]. В связи с тем, что «ситуации Анненского» оказываются ситуациями перехода, оказываются связаны с переживаниями слома, грани, стыка, яснее становится и почти навязчивое повторение Анненским частиц «только» и «лишь». В них практически всегда сохраняется ограничительный оттенок значения (ср.: «только утро любви не забудь»; «Только мы как сняли в страхе шляпы, / Так надеть их больше не посмели» и т. п.), то есть они всегда подразумевают какую-то границу – не обязательно временную, но, скажем, в плане отделения от некой однородной массы. Именно они адекватнее всего передают этот уже встречавшийся нам послесмертный отзвук, «длящееся умиранье», продление за грань, когда «*лишь* шарманку старую знобит», когда там, «где солнце горело весною, / *Только* розовый отблеск зимы». Они свидетельствуют о чем-то не просто единственном, но о последнем, чудом уцелевшем, иссякающем на глазах, как сам Анненский – этот в каком-то смысле «последний поэт», – и недаром он становится скрытым протагонистом мандельштамовского «Концерта на вокзале», стихотворения о конце века, конце музыки, конце культуры, недаром его образ столь важен для драмы грани веков поздней поэзии Ахматовой[16]. Он весь – «лишь», он весь – «только», он весь – «так»...

Количественное нарастание, усиление всех характеристик пограничной ситуации сопровождается их качественным обновлением – все становится не просто интенсивнее, но предстает необычным, странным, особенным: «*Никогда бледней* не стыла просинь / И снегов *не помню* я *мертвей*... О *как* этот воздух *странно нов*»; «И отуманенный сад *как-то особенно* зелен» (ср.: «*так* черны облака» – оттенок «особости» явно присутствует и в этом «так»); «но недвижны, и *странны* черты» (обратим внимание на неподвижность, застылость, сопрягаемую здесь со странностью); «Как *странно* слиты сад и твердь... О тени, я не знаю вас, / Вы так глубоко сердцу чужды» и т. д. Эта необычность нередко трактуется как неестественность, «сделанность», призрачность окружающего: «этот свод *картонно*-синий»; «...тот миг с его *миражным* раем»; «...к сердцу *призраки* идут издалека»; «...в облаках *театральных* луна» и т. д.[17]. Параллелизм семантики необычности, обнаруживаемой в пограничных ситуациях и в словах «так», «такой» и т. п., становится еще нагляднее, если учесть, что «театральная луна» – «*так* уныла, желта и больна», что преображение окружающего, прозрение в нем иной – необычной, новой, странной – среды, «где живем мы совсем по-другому», происходит в «*такую* минуту», когда «с тенью тень ...*так* мягко слилась», что странная слитность сада и неба, чуждость теней – «*такие*». В этом отношении «так» может быть замещено на «особенно», «необычно»: «так сине пламя» – по-особому сине; «так пылки его хрустали» – необычно пылки и т. д. Именно эта необычность и должна была бы поясняться соответствующим оборотом – но его, как мы знаем, как правило, нет (а там, где он есть, фальсифицированность его пояснения дополнительно усилена Анненским), что еще более нагнетает «странность» ситуации, одновременно выявляя в слове «так» и его со-

братьях смысловой оттенок утаивания, скрывания, неразвернутости «содержания». Они предстают как своего рода аббревиатуры переживания, и это чувство потенциальной наполненности, чувство скрытой энергии выражения – сжатой в этих словах пружины – усиливает их собственную эмфатичность. Но в то же время мы слишком ясно отдаем себе отчет в том, что появление здесь именно такого – «пустого» (то есть универсального и «бессодержательного») – слова не случайно, что сокращенность эта, быть может, столь же обманчива, как и опущенное разъяснительное придаточное (уж не оно ли только и сокращено?), что тайна есть, но она принципиально не может быть раскрыта: эта «аббревиатура» – последний оплот «выражения» с еще неизбытой надеждой, но – странный мир «чуток» и исчезает при свете свечи – на грани слова, иначе говоря, мы улавливаем в слове «так» смысловой оттенок невыразимости указываемого качества, его не-сказанности, недостижимости для языка. В письме А. В. Бородиной, вслед за описанием сада, «когда солнце *еще* не вышло, но *уже* тучи не могут, не смеют плакать...», сразу вслед за восклицанием «*Как* хороши эти большие гофрированные листья...», Анненский скорбит как раз о невыразимости, неназываемости этого «как», этого «какой» («Зачем не дано мне дара доказать себе и другим, до *какой* степени... Слово слишком грубый символ... Настоящая поэзия не в словах – слова разве дополняют, объясняют ее») и прямо именует свою поэзию – «невысказанной», то есть невербализуемой[18]. Эта настойчиво возобновляемая и заведомо тщетная попытка преодолеть «фальшь эмфазы слов» – устойчивый мотив поэзии Анненского: «как хорошо побыть без слов»; «не надо ни слов, ни улыбки»; «довольно дел, довольно слов»; «...которым названья / Даже подобья не знаю»; «...и музыки мечты, еще не знавшей слова» и т. д. Мотив невыразимости переживания и неадекватности речи вполне традиционен в поэзии (а для символистов почти императивен). Однако у Анненского он сопрягается со всем комплексом его «пограничностей» и «невозможностей» и тем самым приобретает новую глубину (к тому же и возникает он нередко на острие переживания перелома – как, например, в цитированном выше письме А.В. Бородиной).

Эта невысказываемость может восполняться только одним – непосредственным участием в указываемом переживании (ведь невыразим не предмет как таковой, но предмет переживаемый, предмет-переживание). Семантически это как раз и соответствует дейктическому компоненту значения рассматриваемых слов, который может быть продемонстрирован через уже упомянутую выше трансформацию, апеллирующую к читателю не просто как к читателю, но и как к соучастнику происходящего: «Как чисто гаснут небеса» – здесь как бы свернуто обращение «посмотри, как чисто...». То есть посмотри и сам почувствуй, переживи эту до конца не выразимую в слове, единственную и неповторимую качественную определенность закатного неба (таким образом, в слове «такой» явно присутствует семантика уникальности:[19] такой, а не иной). Для выявленных до сих пор компонентов значения слов «так», «такой» и проч. мы обнаруживали коррелятивные свойства пограничной ситуации. В случае дейктичности (и уникальности) такая постановка вопроса бессмысленна: эти слова в качестве дейктических, в качестве «лингвистических индивидуалий» яв-

ляются частью самой ситуации; соответствующим коррелятивным «свойством» можно было бы считать присутствие в ней.

Актуальная подразумеваемость трансформации, апеллирующей к «соседу по ситуации», вносит в текст элемент диалогичности, на его периферии как бы появляется Некто, Другой, Тот, к кому имплицитно и обращено приглашающее к со-участию, к со-переживанию восклицание. Точка контакта с миром («так») оказывается точкой контакта с Другим, порыв к миру – порывом к Ты. Более того, как раз там, где эта трансформация реализована («*Смотри, как* глубоко ныряю» – А. Ахматова), обращение оказывается адресованным к конкретному собеседнику, конкретному герою стихотворения – этот конкретный «другой» становится реальной частью ситуации. В тех же случаях, когда обращение лишь подразумевается, соучаствующее «ты» лишается сюжетной определенности. Но это и не читатель (как мы неосторожно обмолвились в предыдущем абзаце): ведь читатель, произнося стихотворение, присваивает себе, пускай неким превращенным образом и не до конца, но именно авторскую позицию – без этого весь «поэтический дейксис» был бы просто бессодержателен[20]. «Он» не становится «героем» ситуации, не становится прочитываемой, явной частью текста, и в этом отношении схож со своим демиургом – словом «так»: они оба обозначают границу, *есть* не что иное, как эта граница. Здесь как бы «вообще-Другой», строка многоточий, пропущенная строфа со всей немыслимой энергией свернутого в мандельштамовскую записку недифференцированного, но внятного существования. Видимое мною осеняется взглядом Другого, и этот взгляд радикально меняет весь этот мир, «представший странным». Теперь это не только мое, но наше общее переживание, сообщаемое поверх слов – осталось лишь (лишь!) «так», уже ничего как знак не говорящее.

Итак, «пограничная ситуация» Анненского оказывается моделью границы языка и мира, проходящей по пунктиру поэтического дейксиса, границы «Я» и «Ты» (или, если угодно, наоборот: существен изоморфизм сам по себе, а не первичность той или иной структуры). Пытаясь вырваться в мир, стать миром, слово терпит поражение, наталкиваясь на невыразимость, погружаясь в молчание многоточия. Но, в сущности, таково же в большинстве случаев и построение самих этих пограничных ситуаций, впадающих в «замирание» (см.: «Ты опять со мной...», «Август», «Черный силуэт», «Свечку внесли» и др.). Таким образом, смысловой оттенок невыразимости, принципиальной незавершаемости сигнификационного акта, обнаруживаемый в словах «так», «такой» и т. п., коррелирует с принципиальной же недостижимостью преображения, несвершаемостью воскресения, чаемого в переломном миге. Проследим это на примере перевода «Ночной песни странника» Гете. В этом переводе, в целом достаточно точном, сохраняющем весьма замысловатый ритмико-синтаксический рисунок оригинала, в ключевом месте вставлено ничем у Гете не прообразованное слово, радикально трансформирующее все переживание этого стихотворения, вводящее его в круг «ситуаций Анненского», и слово это – слово о точке перелома – слово «мгновенье»: «О подожди!.. Мгновенье – / Тишь и тебя... возьмет». Речь идет все о той же исчезающе хрупкой точке стыка дня и ночи; вновь подчеркнуто нарастание чего-то, процессуаль-

ность, сгущение времени, – и сделано это за счет чуть заметных отступлений от оригинала: «в листве уж черной... затих полет». Невыносимая интенсивность приближающегося мига моделирована восклицанием «О подожди», – и ведь у Гете опять-таки никакой эмфазы здесь нет, в этом месте как раз более точен Лермонтов: «подожди немного» – «warte nur» (ср. аналогичные восклицания на острие перелома в других стихотворениях Анненского: «Уйдем! Мне более невмочь / Застылость этих четких линий»; «Не шевелись! Сейчас гвоздики засверкают»; «Подползай – ты обязан» и т. п.). И вслед за максимальной интенсивностью восклицания, вслед за останавливаемым мгновением наибольшего напряжения – рассеивание, бессильное опадание, растворение в многоточиях, причем поставленных чисто интонационно, насильственно разрывающих ткань стиха и тем самым еще более подчеркивающих семантику надлома, краха, семантику бессилия речи, охватываемой тишиной, погружающейся в молчание, которое грубо и властно вторгается в середину фразы, диктуя свою волю, не считающуюся с синтаксическим императивом языка: «тишь и тебя... возьмет». (И ведь здесь и буквально говорится именно об экспансии тишины: таким образом, «содержание» ситуации не только показывается, но и сообщается. Закатное предвкушение события обмануто: эмфаза преддверия оказывается всего лишь артиклем безмолвия. Анненский потому и отдает предпочтение пограничности заката перед пограничностью утра, что в закатной ситуации автоматически заложена возможность обсуждаемой конструкции. Впрочем, Анненский ухитряется и формально противоположную переходность утра деформировать так, что и в ней проступает все та же семантика утраты и умирания: «светлеет и нехотя тень», «...нежная невозвратимость».) Фигура остановки речи, перелома фразы многоточием, синтаксически не мотивированным, очень характерна для Анненского («Да горький чад... воспоминанья», «Но... в бледно призрачной луне...», «И ни искры под ним... красоты» и т. д.), и она как бы воспроизводит все ту же парадигму перелома и иссякания, зримо, графически изображая впадение в молчание на грани языка и мира. Это онемение, эти постоянные многоточия (не обязательно нарочито «неправильные») есть как бы шлейф того молчания невыразимости, в которое упирается переламываемое время. Но «подобосмертие» этого мгновения (и всего, что за ним следует) этим не исчерпывается. Онемение сопровождается обездвиживанием, застыванием (в той же «Ночной песне странника»: «Не ощутишь / Ни дуновенья... затих полет»; само восклицание «О подожди», призывающее к неподвижности). Эта «алмазная застылость» мира и связанная с нею его внезапная и невыносимая дереализационная четкость являются как бы визуализацией сжавшегося времени, времени, застывшего в недвижной точке перелома, в бездлительной длительности этого мига (здесь есть, кроме того, корреляция с отмеченной выше декорационностью мира переломного мгновения – недаром «свод картонно-синий» сочетается с «застылостью... четких линий»). Ср.: «Но просто *силы нет* сойти / С *завороженного* порога»; «Но *проясняются* на сердце впечатленья: / О *как* я понял вас – и вкрадчивость тепла / И роскошь цветников, где проступает тленье...» (обратим внимание на знакомую картину: вслед за «прояснением» – аналогом «застывания» и «декорационности» – кульминацион-

ное восклицание с акцентом на «как», которое, не в силах дотянуться до собственного восклицательного знака, пропадает в «проступающем тленье» финального многоточия); «И *четко* ввысь ушли кудрявые вершины»; «Я мечтой *замираю...*»; «*До конца* все видеть, *цепенея...*». Характерно, что и в последнем из процитированных стихотворений, вслед за «прояснением» и «оцепенением» идет восклицание с кульминационным «как» – «О, как этот воздух странно нов...», распадающееся в бессильных и как бы немощно растерянных многоточиях: речь, осознавшая свое поражение, может лишь бормотать, мямлить нечто, лишенное всякого смысла, заполнять ритмический интервал словесным шлаком – «Знаешь что...», а возникающие вслед за этим «пустые тайны слов» непосредственно вводят тему бесполезности и невозможности речи – в мгновения предельно четкого и обездвиженного видения, в «минуты полного отождествления души с внешним миром, минуты, которым нет выхода и которые безрадостно падают в небытие, как сегодня утром упали на черную клумбу побледневшие лепестки еще вчера белой, еще вчера надменной розы»[21]. (И здесь, в личном письме Анненский верен все тому же рисунку.) Само событие рождения стихотворения описывается Анненским в рамках той же парадигмы: «их *нарастание* в туманной полутьме... *вспышками* идущее сцепленье... минуты праздного *томленья*»; и то же обессиленное опадание: «перегоревшие на медленном огне».

В «Тоске мимолетности» та же конструкция возникает за счет стилистического слома стиха: за кульминационным «так» следуют вяло абстрактные сентенции, ничего общего не имеющие с нараставшей ситуативностью первых пяти строк[22].

Есть у Анненского примеры как будто бы иной организации, когда стихотворение кончается истинным восклицанием с настоящим восклицательным знаком на конце, как бы разрешающем нараставший диссонанс. Так сделано в «Мучительном сонете» («О дай мне только миг...»), в «Тоске вокзала» («Уничтожиться, канув / В этот омут безликий...»), в «Сизом закате» («Вдруг – точно яркий призыв...»), в «Спутнице» («Пусть будет солнце или ночь!»). Однако, при более внимательном рассмотрении становится очевиден мнимый характер этих «разрешений». Не говоря уже о том, что в «Тоске вокзала» и в «Спутнице» за восклицательным знаком следует девальвирующее его многоточие, но и «содержательно»: например, в «Сизом закате» речь идет об ошибке, обмане ожидания, а вовсе не о каком-то реальном прорыве; в «Спутнице» невозможность томительного мига не преодолевается, но просто отвергается («Уйдем!..»); восклицания в «Мучительном сонете» и «Тоске вокзала» – это призывы к уничтожению, к небытию: к разрушению, но не разрешению. Ведь и риторичность, эмфатичность, восклицательность «как», «какой» и проч. тоже практически никогда не реализуется в полной мере; как мы неоднократно отмечали, правильное риторическое высказывание в большинстве случаев недостроено, и, тем самым, оборванность, надорванность, фигура иссякания внедрена в сами эти «усилительные» слова. Ведь Анненский нередко и заканчивает свои долженствующие быть восклицательными предложения многоточиями («О, как этот воздух странно нов...») или, как мы только что видели, многоточия следуют сразу же за восклицательным знаком, де-

монстрируя все тот же жест иссякания («Пусть будет солнце или ночь!..»). Или, еще нагляднее, как нагнетание восклицательности парадоксальным и синтаксически не мотивированным образом вдруг «увядает»: «Как тускло пурпурное пламя, / Как мертвы желтые утра! / Как сеть ветвей в оконной раме / Все та ж сегодня, что вчера...». Здесь даны три, казалось бы, идентичных восклицания, и, тем не менее, третье, как бы обессиливая – decrescendo, не повышает, а понижает интонацию, трансформирует эмфазу своего «как» в «умирающую ноту» – в знак многоточия, как «замирающее эхо» знака восклицательного: все та же фигура – даже на письме.

Единственным, пожалуй, исключением является стихотворение «Бронзовый поэт». Там невыносимая интенсивность, призрачная четкость останавливающегося закатного мига разрешается в чудо ожившей статуи, спрыгивающей «на росистую траву». Но построение этого стихотворения (тем более ввиду его исключительности для Анненского) следует, скорее, трактовать как «цитатное», оно как бы не «об Анненском», а «о Пушкине», с его обретенной гармонией, свершившимся преображением, преодоленным ужасом – с тем образом Пушкина, который жил и живет в русской культуре (добавим, что, как показал Р. Якобсон, сам мотив оживающей статуи занимает одно из важнейших мест в поэтическом сознании Пушкина[23] и также может рассматриваться как своеобразная «модельная» цитата). Обратим внимание на то, что, описывая преображающийся на глазах мир, Анненский использует в этом стихотворении глагол «сольются»: «Воздушные кусты сольются и растают». Этот глагол вообще нередко сопровождает у Анненского описание «пограничного состояния», состояния «отождествления души с внешним миром»: «На миг, но таинственный лепет *сольется* для нас бубенцов»; «А свод *так* сладостно-дремуч, / *Так* миротворно *слиты* звенья...»; «Для чего *так* сине пламя, / Раскаленность *так* бела, / И, гудя, с колоколами / *Слили* звон колокола» (и вновь «слияние» скоррелировано здесь с «так»). При, этом в последнем стихотворении речь буквально идет о миге воскресения дочери Иаира, а ведь именно «воскресения из мертвых» (из «алмазной застылости», оцепенения, умирания) чается в «пограничной ситуации», которая всегда, а вовсе не только в тех случаях, когда речь прямо идет о похоронах, есть грань небытия: недаром она, как мы только что видели, «так напоминает смерть»[24]). И наконец, декларативно-определенное: «...Что где-то есть не наша связь / А лучезарное *слиянье*»[25] .

Эта тема требует особого рассмотрения, далеко выходящего за рамки анализа «ситуаций Анненского». Заметим лишь, что взаимопроникновение («слияние») «я» и «мира», особо акцентируемое как раз в этих ситуациях, ярче всего, пожалуй, выражается Анненским в его замечательных «вещах-переживаниях», в тех «сцеплениях души с внешним миром», в тех опосредованиях переживаний предметами и проч., что стали объектом анализа в работах Л. Я. Гинзбург[26] . И, как мы неоднократно подчеркивали, именно это, именно такое «слияние» знаменуется «поэтическим дейксисом» – точкой встречи, очной ставки мира и воспринимающего сознания, жизни и речи. Более того, именно слово «такой», быть может, лучше всего подходит для того, чтобы дерзнуть обозначить эту точку, чтобы стать

ею. Дело в том, что «так» и «такой», в отличие, скажем, от наиболее типичного дейктического слова «этот», относятся чаще всего к предикатам, к качествам предметов («так гадки...», «так черны...», «какой тяжелый, темный...»), указывают на них, выделяют их как особые, усиленные, единственные, здесь и сейчас сущие, тогда как «тот» и «этот» выполняют сходные функции по отношению к предметам в целом. Даже в тех случаях, когда «такой» или «какой» относятся непосредственно к вещи, они фиксируют ее как «качественно определенную», «такую», а не иную, в то время, как «эта ночь» – всего лишь дефиниция, индекс определенности вообще (хотя и с некоторой акцентуацией)[27] . Мир как бы отчетливей дан в «так-дейксисе», теперь текст не просто указывает на нечто, в нем не содержащееся, не просто разомкнут в мир, не столько впадает в ситуацию, сколько втягивает ее в себя благодаря наличию этих качественно-уникализующих шифтеров. Но, будучи эмфатичны, обнаруживая и демонстрируя особость и трансформированность мира, эти слова не только явно фиксируют точку зрения субъекта речи, его взгляд и жест, но и его переживание указуемого предмета, указуемого качества. То есть одним из компонентов значения этих слов становится сам факт нашего переживания и его (невербализуемое до конца) содержание. Таким образом, не только мир «проясняется» в этих словах, но и присутствие субъекта здесь ярче, отчетливей, интенсивнее, чем в более традиционных указательных местоимениях.

И все-таки, что же это за качество, всегда новое, всегда единственное, всегда «впервые» – и в то же время всегда то же самое, именуемое всегда одним и тем же словом: что это за качество, что это за свойство – быть «таким»? Как бы то ни было, но я все же не вижу (и даже не представляю себе) эти «так черные облака» – и не могу сказать ничего о содержании этого «так» кроме его эмфатичности, градуировочности, кроме особости, уникальности, невыразимости, эфемерности, сокращенности, переживаемости отмеченного им качества, то есть всех тех оттенков значения, что были выявлены в этом слове, – и все же, *о чем* оно? Мы скрупулезно выясняли, каково оно, это «что», – но можно ли что-либо сказать о нем самом? Можно ли даже поставить этот вопрос? Для обыденной речи, дополненной поясняющим жестом, такого вопроса и впрямь нет – дейктичность этих слов предопределяет их «пустоту» и «всеядность» как языковых средств, вкупе с экстралингвистически добываемым однозначным и уникальным наполнением. Поэзия лишена такой подпорки: перед нами всего лишь лист бумаги. Но мы совершенно твердо убеждены в непустоте этого «так» – и не зря: оно и впрямь существует, это «качество качеств», которое всегда уникально и универсально одновременно, «качество», которому свойственна и внутренняя напряженность, и свернутость, и невыразимость, и бренность, и неотделимость от переживания. Это «свойство» – *быть*. Быть «таким» (когда речь идет о поэзии) означает прежде всего и главным образом – быть. И переживание, фиксируемое в «так», – это прежде всего и главным образом переживание «естьности» предмета как такового. Это слово выносит нас в чистую стихию существования, и мы уже не можем утверждать, что рядом с нами нет указуемого предмета: он есть как «поэтический предмет», поскольку есть переживание его

«естьности». (Заметим, что у Анненского и вне этой «метафизической точки» предметы странно одушевлены – и «бабочка газа», и «электрический свет в аллее», и «туман, покрывший стекла», – что дополнительно усиливает тот импульс порыва в стихию существования, который завершается в точке «так».) Но что же может служить порукой тому, что передо мной истинно это «это» и именно «такое» «это», а не фантазм, не плод возбужденного воображения? Есть лишь один способ удостоверить реальную глубину перспективы – поместить предмет в перекрестие двух взглядов. Вот почему нам не обойтись без Другого, мерцающего на периферии цепочки значений слова «так»: и Его оно приводит за собою, приводит с необходимостью, чтобы быть вправе наконец констатировать со всей силой скрытой в нем утвердительности: «да, это *так* – это *такое* – это *есть*».

Но, как мы видели, взыскуемого преображения, слияния, воскресения не происходит: стих либо взрывается восклицанием, разрушающим это напряженное вытягивание, либо иссякает, рассеивается, опадает. И это не только сюжетная коллизия: сам стих не может разомкнуться в мир так, чтобы здесь и сейчас появились «так черные облака» или «так невозвратимая» греза зимнего полустанка. Слово немеет, не в силах вырваться в мир, не в силах совпасть с переживанием, оно может лишь краткий – «такой» – миг балансировать на стыке между ними в сжимающемся до неразличимости «так»[28]. «Дальнейшее – молчанье», а значит гибель: гибель поэзии, гибель речи – без какой бы то ни было надежды на воскресенье. (И тот, Другой, мелькнувший в просвете «такого» мига, растворяется в ничто, так и не успев сколько-нибудь отчетливо выкристаллизоваться: «Темнеет... Комната *пуста*».) Он замирает на грани: на грани века, в предвкушении триумфа, в точке несвершающегося обновления судьбы, на вокзале – на стыке двух миров.

Эту незавершенность, оборванность поэзии Анненского остро чувствовали его современники, хотя и интерпретировали ее по-своему. Ведь именно о несвершающемся преображении, о «безвоскресенности» поэзии Анненского писал Ходасевич: «Расширение «Я» могло произойти только чудом, которое не ждали и в которое не верили... ужас человеческой жизни, не получающий своего разрешения, очищения...»[29]. О том же, в сущности, говорил и Вяч. Иванов, противопоставляя свой «истинный символизм», прорывающийся к «реальнейшему», в несказанном свете которого преображается «реальное», «ассоциативному символизму» Анненского, никогда не порывающему ни с посюсторонним миром, миром вещей, ни с переживанием[30]. Но, как мы теперь понимаем, несмотря на точность этих наблюдений, речь все же должна идти не об «ужасе Ивана Ильича», не способного справиться со страхом смерти, не о религиозно-философской ущербности Анненского, не слишком прилежно изучавшего Вл. Соловьева. «Невозможно» Анненского глубоко укоренено в самом существе языка, а отнюдь не свидетельствует о чьей-либо религиозной несостоятельности. Более того, быть может, как раз это «невозможно» точнее соответствует той «духоте морозной» исторического перелома, который переживала Россия, русская культура, неся в себе «преддверье,

предзнаменованье / Всего, что с нами позже совершилось»* – и – предостережение? Эта трагическая невозможность преображения имеет глубочайшие связи с основополагающими для русской культуры парадигмами обновления, с-начала-начинания, преодоления границ и рамок, именно эта невозможность и предопределила во многом судьбу Анненского, его невписываемость в современный ему контекст – да и только ли в современный? Он не просто понял, но пережил неизбежность этой обреченной тяги и поражения, не просто пережил, но, в соответствии с еще одним русским стереотипом, воплотил эту несовместимость культуры и отречения, непреодолимость тех пределов, тех граней, на которых слово, смысл, жизнь – «дрожит, а сорваться не может», воплотил своей поэзией, своей судьбой. Но это уже совсем особый разговор.

...Стихотворение – это длящееся событие. Поэзия – поэтическая материя – существует, по слову Мандельштама, только в «исполнительском порыве», лишь со-участвуемая, со-переживаемая. Стихи Анненского сами становятся тем событием, которое описывают – событием замирания на грани, несвершающегося преображения, они воспроизводят в своем строении структуру этих ситуаций, сворачивают их в одно-единственное слово «так». Стихи Анненского перформативны, осуществляя то, на что сами указывают: и в этом смысле они не описывают событие, но сами им являются, предъявляя себя как таковое.

Можно ли быть хоть как-то адекватным этому? Что бы мы ни придумывали, мы анализируем тексты и только тексты, знаки и только знаки; анализируя, пишем новые тексты, наслаивая их один на другой, надеясь хотя бы в случайных просветах между листами растущей бумажной кипы различить «некий свет», – но перейти эту грань мы не в состоянии. И, быть может, лишь в этом осознании тщетности всех наших порывов, в этом несвершающемся восстановлении переживания поэзии и кроется единственная возможность хоть чуть-чуть приблизиться к цели: чтобы сам этот разговор воспроизводил в себе все ту же конструкцию, то есть сам был, подобно поэзии, перформативен, наполняясь не только аналитическими интенциями, но и тем самым «исполнительским порывом»...

* Из черновых редакций стихотворения А. Ахматовой «Учитель». – *Ред.*

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. стихотворения «Ненужные строфы», «Третий мучительный сонет», «Другому», «Моя тоска», «Мой стих» и др., а также статьи «Бальмонт-лирик», «Что такое поэзия», «О современном лиризме».

[2] «Наш стих ...идет уже от бесповоротно сознанного стремления ...стать самой природой» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 100). Отметим, что Анненский стремится соотнести стих с внешним миром, найти точку их стыка не только содержательно или образно, но и в чисто формальных элементах: «Медленность... <поэтической> речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи» (Там же. С. 99). Эта методологическая по сути установка лежит в основе предлагаемого анализа – по крайней мере в проекте, что позволяет надеяться на его внутреннюю скоррелированность с пониманием поэзии самим Анненским.

[3] *Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В.* Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985. С. 16.

[4] *Иванов В.В.* Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979. С. 106.

[5] *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 61.

[6] Там же. С. 45, 47, 52 и др.

[7] Ср. демонстративную ориентацию на речь у Цветаевой («Да вот и *сейчас*, словарю / Предавши бессмертную силу, – / Да разве я то *говорю...*») и несравненно более активную интегрирующую роль авторского сознания у Ахматовой, у которой наличная ситуация, закрепляемая дейксисом, почти всегда отягощается наплывающим воспоминанием или предвкушением достаточно отдаленных событий (в этом отношении весьма показательно сравнение двух «царскосельских Пушкиных»: из стихотворений «Смуглый отрок...» Ахматовой и «Бронзовый поэт» Анненского).

[8] На эту «мгновенность» поэзии Анненского, на стремление его стиха совместиться с неудержимо ускользающим мигом указывал еще Гумилев: «Он любит исключительно „сегодня" и исключительно „здесь"» (*Гумилев Н.С.* Жизнь стиха // *Гумилев Н.С.* Золотое сердце России: Сочинения. Кишинев, 1990. С. 508).

[9] Ср. so-дейксис Бюлера: «Когда я говорю «так», сопровождая это слово наглядной демонстрацией, я ориентирую слушателя на некое «как», доступное восприятию, например, я показываю способ совершения действия или результат своей деятельности» (*Бюлер К.* Теория языка. М., 1993. С. 287).

[10] *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. С. 37, 60. Более того, для слова «так» и в обыденной речи данная оппозиция гораздо в большей степени размыта, чем для указательных местоимений, для него, как подчеркивает Бюлер, и «при анафоре дейктический момент... обязательно сохраняется» (*Бюлер К.* Теория языка. С. 287).

[11] *Ходасевич В.Ф.* Об Анненском // Литературное обозрение. 1988. № 8. С.108 (публ. Н.А. Богомолова по: Феникс. М., 1922).

[12] *Бюлер К.* Теория языка. С. 287.

[13] Характерно, что сам Анненский, говоря о тщетности попыток «поэзии слов» достичь чаемого слияния с миром переживания, в качестве первых пришедших на ум поэтических приемов (по-видимому, как раз и сознаваемых как инструменты – бесполезные! – для осуществления этого дерзания) упоминает именно использование прилагательных сравнительной степени: «И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными сравнительной степени и оковами силлогизмов – в утешение!» (письмо к А.В. Бородиной от 25 июня 1906 в кн.: *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 467).

[14] Ср. наблюдение И.И. Ковтуновой: «Слово «так» в поэтической речи прочно связано с функцией сравнения, сопоставления» (*Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. С. 58), а также увязывание Бругманом возможности употребления «так» со способностью отмеченных этим словом прилагательных и наречий образовывать степени сравнения (*Бюлер К.* Теория языка. С. 287). При всей спорности этих утверждений симптоматична уже сама ассоциация so-дейксиса с градуированием.

[15] Любопытно, что весьма сходное пристрастие к «пограничным», «переходным» темам обнаруживается у К. Случевского: «Существование «на грани» – та область, в которой Случевский был подлинным хозяином. В изображении природы он умеет замечать самые краткие переходные состояния, готовые исчезнуть в миг своего появления, стремится подметить и совершающийся переход и даже готовность к переходу... Он фиксирует моменты на грани сна и яви... вечера и ночи, ночи и утра, наконец, жизни и смерти» (*Ермилова Е.В.* [Вступ. статья] // *Случевский К.К.* Стихотворения.

Поэмы. Проза. М., 1988. С. 17–18). Эти красноречивые параллели отнюдь не случайны. На близость поэтик Анненского и Случевского указывал еще М. Волошин в своей статье в траурном номере «Аполлона», неоднократно писал об этом и А.В. Федоров (см., напр.: *Федоров А.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 127). И хотя ни тех специфических конструкций «пограничных состояний», ни их семантического наполнения, которое обнаруживается у Анненского, у Случевского, по-видимому, нет, сам факт столь принципиальной общности достоин самого пристального внимания и оценки. Добавлю здесь же, что данная тематическая и стилистическая близость подкрепляется прямой цитатой, как бы «материально» закрепляющей эту давно замеченную связь (ср. у Анненского: «Полюбил бы я зиму, / Да обуза тяжка / От нее даже дыму / Не уйти в облака... Этот грузный полет...», и у Случевского: «Мало свету в нашу зиму! / Воздух темен и нечист; / Не подняться даже дыму – / Так он грузен и слоист»). Анализ этой переклички оказывается весьма показателен: ведь, несмотря на очевидную цитатность, здесь не менее отчетлива и трансформация, особенно в сфере дейксиса.

[16] См. подробнее: *Барзах А.* Рокот фортепьянный // Звезда. 1991. № 9.

[17] Гумилев не вполне прав, утверждая (быть может, с примесью личной обиды), что Анненский, вследствие своей любви к «здесь и сейчас», «преследует не только декорации, но и декоративность» (*Гумилев Н.* Жизнь стиха. С. 508). Декоративность мира дана в томлении переломного мгновения – в самом сердце того самого «здесь и сейчас» – и невыносима и враждебна в несвершаемости этого перелома. Здесь дело отнюдь не только в эстетических принципах.

[18] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 467.

[19] Парадоксально-индивидуальный характер универсальных по своей природе дейктических средств подчеркивает и Э. Бенвенист; он даже и называет их «лингвистическими индивидуалиями», то есть формами, «которые отсылают всегда и исключительно к индивидуальным явлениям, будь то лицо, момент времени или место, в отличие от слов номинативных, отсылающих всегда и исключительно к понятиям. Таким образом статус этих «лингвистических индивидуалий» обусловлен тем фактом, что они рождаются в акте высказывания, что они возникают в результате этого события, индивидуального... «единожды рожденного». Они создаются заново каждый раз, когда произносится высказывание и каждый раз означают нечто новое» (*Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 314.).

[20] Вопрос о «субъекте» поэтического высказывания чрезвычайно сложен и требует специального рассмотрения. Особую остроту придает ему именно проблема поэтического дейксиса, всецело связанного как раз с субъектом речи. Ясно, что формулировки типа «апелляция к читателю», «отождествление с автором» и т.п. имеют сугубо предварительный характер. Особенно запутанной становится ситуация при явном или неявном присутствии Третьего, то есть адресата сообщения, который не может быть полностью идентифицирован ни с читателем, ни, тем более, с автором, иначе говоря, именно в «такой» ситуации. Предлагаемые в данной работе наблюдения можно считать неким подготовительным материалом к постановке этой проблемы.

[21] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 467.

[22] При формальной и тривиальной риторичности этих строк «по смыслу» в них речь идет все о том же «томлении на краю» и умирании вслед за переломом несвершающегося преображения: «Там все, что прожито, – желанье и тоска, / Там все, что близится, – унылость и забвенье». Здесь декларативно противопоставлено прошлое (то, что прожито – то, что предшествует точке «так») и будущее (то, что близится – то, что следует за ней). Прошлое характеризуется «желаньем», то есть в нем фиксирован смысловой оттенок стремления, притяжения – своего рода процессуальности, и «тоской», что подчеркивает тревогу и томительность «пограничного переживания», «тяжесть» его «аромата», а будущее – безразличием, депрессией «унылости», послесмертным иссяканием, смертью «забвенья». При этом, как это нередко у Анненского, риторическая антитеза по сути сфальсифицирована: столь ли уж велика дистанция от «тоски» до «унылости»? Для понимания механизма фальсификации оппозиции (вполне уместной с точки зрения «после перелома», когда поражение девальвирует реальность самого порыва, отрекается от достигнутого «почти», считая его иллюзией) важно иметь в виду сугубо индивидуальные оттенки значения слова «тоска» у Анненского. Не останавливаясь подробнее на их анализе, подчеркнем, что в этом слове Анненский как бы пытается интегрировать весь сложный комплекс переживаний и значений переломного мига, и потому «нейтрализующая» позиция «тоски» между «желаньем» и «унылостью» адекватна его схематической интегральности. На интегральный характер этого слова у Анненского указывает и необычно частое использование его в заглавиях стихотворений, причем именно тех, где переживание переломного мгновения дано едва ли не наиболее полно: «Тоска кануна», «Тоска мимолетности», «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска припоминания» и проч. Обратим внимание на возможную неоднозначность интерпретации этих названий: «тоска медленных капель» может пониматься как «мое

переживание в ситуации „медленных капель"» и как переживание самих этих капель, что вполне вписывается в мир одушевленных вещей Анненского (а нередко «тоска» и недвусмыслено отнесена именно к вещам: «с тоской говорили цветы», «ветвей тоскующие тени» и др.). Тоска – это не только мое состояние, но и некое состояние мира, посягающее и на меня (ср., напр.: «Тоска вокзала»). Кроме того, обилие и причудливость подобных названий, вкупе со специфичностью отмеченных ими стихотворений, придает слову «тоска» смысл обозначения определенного *типа поэтического текста*. Таким образом, слово это также оказывается на пересечении трех несопрягаемых и гибнущих в этой неслиянности сфер: мира, переживания и речи.

[23] *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.

[24] В. Ходасевич вообще считает тему смерти (страха смерти) основной и чуть ли не единственной у Анненского (см.: *Ходасевич В.* Об Анненском, passim). Это мнение вполне обоснованно оспаривается Л.Я. Гинзбург, которая подчеркивает неотторжимую, болезненную связь поэта с миром, его «влюбленность в жизнь» (*Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., С. 318). Однако на самом деле оба эти суждения не противоречат друг другу. «Вещный мир» Анненского, «сцепление души с миром», «слияние с не-я» – все это моменты того самого «переломного» события, что совершается в его стихах. И смерть, как мы видели, – это для Анненского одна из наиболее рельефных ситуаций перехода: длящийся переход в иной мир. И даже более того – это в каком-то смысле символ этого события: ведь «призыв смерти» внятно слышен во всякой такой ситуации – в ней всегда «идет речь» о том, что нечто кончается, вот-вот кончится, иссякнет; «запах тленья» неотъемлем от переживания грани. Воскресение, преображение наступает лишь после смерти; сказано же: «не воскреснет, если не умрет». Другой вопрос, что для Анненского воскресение так и не наступает; умирание длится – теперь уже беспримесное и безнадежное – и за гранью: эхо, молчание, многоточие...

[25] Ср. также: «...до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею...» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 467); «...я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собой...» (Там же. С. 206); «...я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем...» (Там же. С. 102); «...разорванная слитность – наша невозможность отделить свое я от природы» (Там же.). В последнем примере речь идет о строке Бальмонта, толкуемой Анненским в соответствии с собственными эстетико-философскими установками. При этом Анненский-критик вырывает данные слова из контекста: их смысл важен ему вне связи с бальмонтовским «перепевом», а как своего рода оговорка. Такой подход, основанный на презумпции внеконтекстуальной значимости «ключевых» слов (в определенных пределах, разумеется), составляет один из методологических принципов и данной работы: реконструируемая «ситуация Анненского» отнюдь не в полной мере реализуется в каждом его стихотворении, вовсе не все семантические обертона слова «так» озвучены в каждом конкретном употреблении. Предметом анализа являются как бы некие «эйдосы», извлекаемые из всего корпуса текстов Анненского, и лишь в какой-то степени «материализуемые» в каждом единичном тексте. Однако, коль скоро реальность этих «эйдосов» установлена, «первое впечатление» от их конкретной реализации должно быть радикально трансформировано: через другие тексты и в этот, данный, проникают не развернутые в нем значения. Использование самим Анненским сходных принципов анализа чужих поэтических текстов позволяет предположить адекватность их приложения к его творчеству – не только в силу их теоретической обоснованности вообще, но и по их укорененности в его индивидуальном поэтическом мышлении. В этом плане представляется неслучайным возникновение той же «разорванной слитности» в «Тоске мимолетности»: «...и где разорвано и слито столько туч». Учитывая анализ соответствующего выражения в статье «Бальмонт-лирик» Анненского, можно предположить, что, помимо чисто изобразительных функций, оно призвано удержать семантическую перспективу темы «мучительного сцепления души с внешним миром», непосредственно «разыгранной» в первых пяти строчках и утраченной стилистически.

[26] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. С. 311 и др. Таким образом, слова «так», «такой» и т.п. можно, в свою очередь, рассматривать как часть «вещного мира» поэзии Анненского. Вместе с тем мы неоднократно подчеркивали их эмфатичность, риторичность; в них, более того, есть некоторая выспренность и манерность. (Этот останавливаемый жест так картинен...) Но эти качества характерны и для всей поэзии Анненского в целом, именно через призму «надорванности и изломанности» она и воспринималась в первую очередь его современниками. Ср.: «Это поэзия излома, надорванности, острых углов, резких поворотов, часто – капризов» (В. Ходасевич); «Эстетизм тонкой, избалованной красотами Эллады души... по странному, а может быть и глубоко обоснованному капризу...» (Н. Гумилев); «...изысканного... с каким-то особенным изломом» (Л.Я. Гуревич в некрологе на смерть Анненского, опубликованном в 1-м номере «Русской мысли» за 1910 год); «...песня изысканно-утомленной... души... несколько чопорный... наблюдатель...» (В. Гофман); «Весь яд впитал, всю эту одурь выпил... во всех вдохнул томленье» (А. Ахматова) и т.д. Для поэзии Анненского принципиальное значение имеет именно эта ее двойственность, двуипостасность. И в слове «такой» совмеща-

ются обе столь неродственные и несоизмеримые, казалось бы, тенденции: погружение в сиюминутность здешнего, вещного мира (приоритет вещи и переживания) и изломанно-напыщенная риторичность, «выразительность» (приоритет речи: обратим внимание, опять мы оказались на стыке языка и мира – и в том же самом слове). Слово «такой» – не просто «эмблема» поэзии Анненского: в нем, как в микрокосме, отражаются, фокусируются ее важнейшие черты.

[27] Как подчеркивает Бюлер, особенность so-дейксиса как раз и состоит в том, что от человека, воспринимающего соответствующий сигнал, «требуется особое внимание, когда его взгляд уже остановился на искомой позиции», обычные же дейктические слова типа «там», «здесь», «тот», «этот» «требуют более неопределенного рассмотрения» (*Бюлер К.* Теория языка. С. 288).

[28] Эту роль поэтического слова как последнего связующего звена, а точнее, как последний шанс на обретение связи между Я и миром прекрасно сознавал сам Анненский: «Стих... это... связь <я> с миром, его место в природе» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 99).

[29] *Ходасевич В.* Об Анненском. С. 110.

[30] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 291, 294.

Г.М. Пономарева
(Тарту)

«КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ» И. АННЕНСКОГО И КРИТИКА А. ГРИГОРЬЕВА

Близость Анненского-критика к Аполлону Григорьеву уже отмечалась в исследовательской литературе. Так, И.И. Подольская, поставив вопрос о возможной генетической связи Анненского с романтической линией русской критики (П. Вяземский, Н. Карамзин, В. Жуковский), замечает: «Однако для них характерно прежде всего стремление к самораскрытию, к обнажению критического *я*. Значительно ближе к Анненскому Ап. Григорьев, внимание которого привлекала именно личность писателя. Теория «органической критики» Ап. Григорьева развивала, в частности, очень созвучное Анненскому положение о том, что произведения «живорожденные» отражают «сердечную мысль» художника»[1]. Вопроса о типологическом сходстве «Книг отражений» с критикой А. Григорьева касается в своей диссертации «Русская классическая литература в критике И. Анненского» Н.Т. Ашимбаева[2].

Мы считаем, что можно говорить не только о типологическом, но и о генетическом родстве. Анненский, безусловно, хорошо знал сочинения Григорьева, с упоминанием имени которого мы не раз сталкиваемся в его рецензиях и неопубликованных работах: рукопись «Пушкин на юге»[3], рецензии на книги А.Ф. Булгакова «Пособие и руководство к темам по русскому языку»[4] и Д. Михайлова «Очерки русской поэзии XIX века»[5]. Полагаем, что Григорьев был единственным, по-видимому, из русских критиков, чье творчество именно как *целостная система* оказало воздействие на Анненского. Влияние это, вероятно, было не случайным.

В начале XX века А. Григорьев воспринимался в литературных кругах как предшественник критиков-модернистов. Григорьев-критик опередил свое время, и А. Бем справедливо видел причину его непопулярности во второй половине XIX века в господстве «публицистического метода» и справедливо объяснял внезапный успех Григорьева в определенных литературных кругах победой «нового направления критики, которое находит в Григорьеве... созвучные себе струны»[6]. Если оценка творчества Григорьева А. Бемом была в целом критичной, то совсем иную позицию занимал Л. Гроссман, восторженно писавший о теории «органической критики»: «Мы находим у него совместное проявление новейшей критики – применение к литературной оценке широкой общей эрудиции, тонкое и бережное расследование корней и разыскание источников творчества при редкой способности дать завершающий синтез кропотливой работе тщательного анализа и охватить исчерпывающей формулой разрозненные явления творческой фантазии»[7].

Прежде всего сопоставим общее понимание природы критики у Анненского и Григорьева. Как Анненский, так и Григорьев в своих взглядах

на искусство связаны с объективно-идеалистической эстетической мыслью (Платон, Шеллинг), рассматривающей искусство как отражение духовной деятельности. В рамках этой концепции зародилось понятие об искусстве как о зеркале. Концепция искусства как отражения дается и у Григорьева, и у Анненского в четкой «оптической» паре: отражение – фокус. У обоих критиков отражение мира в искусстве включает в себя и личность отражающего: то есть художника или критика. Но включение личности критика в понятие отраженного у Григорьева и Анненского мотивировано поразному. У Григорьева это связано и с идеей романтического самовыражения. В центре отраженного – душа творца – «я». У Анненского роль личного соотнесена с концепцией «симпатического символа». Это симпатия, которая протягивается от души к душе: от художника к критику, от критика к читателю и т. д. Романтический субъективизм А. Григорьева у Анненского приобретает характер, близкий к кантианской идее «коллективной субъективности». Кроме того, он окрашивается в гуманистические тона «со-страдания» к Другому. Именно поэтому в интерпретации художественных произведений Анненским в стиле «Книг отражений» подспудно звучит личная нота. Рядом с этой личностной нотой – сближение критического текста с художественным. «Книги отражений» представляют собой критическую прозу, порой ориентированную на художественную. В этом угадывается сходство Анненского с Григорьевым, который писал: «Критик... есть половина художника, может быть, в своем роде тоже художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую»[8]. Анненский и Григорьев не только критики, но и поэты. Свою критику они сами связывали с художественной деятельностью. Исследователи творчества Анненского неоднократно отмечали переклички между его критической прозой и поэзией. А.Л. Волынский справедливо называл Григорьева «артистом в области литературной критики»[9].

Другим свойством критических работ, роднящим Григорьева и Анненского, является интерес к личности анализируемых писателей. Почти все значительные статьи Григорьева, по наблюдению Б. Ф. Егорова, посвящены поэзии. Исследователь вполне обоснованно связывает это с тягой «к субъекту, к личности писателя, естественно, более ярко выраженной в стихах, чем в романе или драме»[10]. В предисловии к первой «Книге отражений» Анненский указывает, что его в первую очередь интересуют творцы литературных персонажей[11]. При этом оба критика проявляют не меньший интерес к взаимосвязям художников с созданными ими литературными героями. «Григорьев... главное внимание уделяет... отношению писателя (а также и себя, критика) к художественным образам»[12]. Проблема взаимоотношений «творцов» и «фантошей» (литературных персонажей) лежит и в основании «Книг отражений».

Но наряду со сходством Анненского и Григорьева как литературных критиков бросается в глаза и значительное различие их воззрений на мир и искусство. Так, если Анненский, в молодости переболев романтизмом, в зрелом возрасте был далек от каких бы то ни было романтических увлечений, то Григорьев, напротив, тесно связан с романтизмом (линия Шеллинга).

Увлечение Григорьева романтической эстетикой сделало для него привлекательным обожествление хаоса, стихий. В этом отношении Григорьев

близок тем «младшим символистам», которые были связаны с «мистическим анархизмом» (В. Иванов, Г. Чулков). Анненский хорошо понимал, тонко чувствовал стихийность бытия, но никогда ее не апологетизировал. Его сочувственное внимание привлекала не стихийность чувства, а дисциплина ума, поэтому Анненскому из художественных устремлений XX века ближе был неоклассицизм с его чеканной формой, нежели неоромантизм.

Дисциплина ума обусловила достаточно критическое отношение Анненского к логической путанице ряда суждений Григорьева. Так, в рецензии на книгу А. Булгакова «Пособие и руководство к темам по русскому языку» он писал: «Статья, посвященная юмору Гоголя, написана главным образом на основании сочинений Аполлона Григорьева и сообразно с этим соединяет в себе замечания тонкие и блестящие с довольно туманными фразами»[13].

Существенным отличием методов критики Григорьева и Анненского является то, что если Анненского интересовал имманентный анализ произведений, вопросы его формы, то Григорьев, напротив, отрицал возможность такого разбора, казавшегося ему совершенно ненужным. «Чисто художественной критики, – писал он, – то есть критики, которая смотрела бы на явления письменности как на нечто замкнутое, ценила бы только эстетически, то есть обсуживала бы, например, план создания, красоту или безобразие подробностей в их отношении к целому и к замыслу целого, любовалась бы архитектурой или рисунком произведения, не только в настоящую минуту нет, да и быть не может»[14].

Григорьев и Анненский занимали различную позицию и при обсуждении вопроса об объекте критики. Григорьев выдвигал идеал критики «по поводу», формулируя ее задачи так: «Критика пишется не о произведениях, а по поводу произведений или о тех типических художественных силах, к которым они возводятся по происхождению, то есть о первостепенных созданиях искусства или уже прямо о самых жизненных вопросах, поднятых более или менее живо, задетых более или менее чувствительно теми или другими произведениями»[15]. У Анненского все его критики осознанно строятся не как размышления «по поводу», а как анализы художественного текста. Он обращается непосредственно к интерпретации объективного текста. Выходы за его пределы (например, в размышлениях социального, психологического, общефилософского или эстетического характера), разумеется, в критике Анненского есть, но в масштабе «Книг отражений» они сравнительно невелики.

Таким представляется целостное сопоставление критических систем Анненского и Григорьева. Однако существенная доля сходства определила не только типологические, но и генетические сближения.

Если говорить о прямом творческом воздействии взглядов Григорьева на «Книги отражений», то необходимо прежде всего коснуться интерпретации юмора Гоголя у Анненского и Григорьева и, шире, – очень важного для обоих критиков самого понятия «юмор». Такое сопоставление, но только в типологическом плане, было произведено Н. Т. Ашимбаевой. Исследовательница пишет: «Максимальная близость к эстетике А. Григорьева у Анненского может быть отмечена в отношении к гоголевскому юмору (у А. Григорьева также – комизм)»[16]. Само понятие «юмор» у Ан-

ненского уже связывалось в исследовательской литературе с «юмором» Жан-Поля[17], идеями М. Лазаруса и Ф. Ницше[18] и с «романтической иронией» немецких романтиков[19].

В уже упоминавшейся нами рецензии на книгу Булгакова, основанием для которой послужили статьи Григорьева, Анненский связывает субъективизм статьи о юморе Гоголя с влиянием предвзятого мнения А. Григорьева: «Несправедливым кажется мне в ней мнение об юморе Диккенса, взятое автором статьи тоже у Григорьева»[20]. Очевидно, Анненского привлекали мысли Григорьева о художественной природе критики, о связи писателя с его литературными героями, но «почвеннические» пристрастия писателя были ему глубоко чужды. С середины 1850-х годов в критической системе Григорьева «“народность” фактически отождествляется с “национальным”, с отражением в искусстве национальных черт»[21]. С его точки зрения, отразить русские народные идеалы достаточно полно может лишь русский по национальности писатель. «Не только в мире художественных, но и в мире всех общественных и нравственных наших сочувствий – Пушкин есть первый и полный представитель нашей физиономии. Гоголь явился только меркою наших антипатий и живым органом их законности, поэтом чисто отрицательным; симпатий же наших кровных, племенных, жизненных он олицетворить не мог, во-первых, как малоросс, во-вторых, как уединенный и больной аскет»[22]. Но одновременно, противореча себе, Григорьев считает Гоголя лучшим писателем-юмористом своей эпохи, незаслуженно принижая зарубежных художников и обвиняя их в отсутствии идеалов: «Переберемте всех великих комиков новой истории, мы не найдем ничего подобного ни этому взгляду на жизнь, ни этой страшной силе юмора»[23].

Григорьев подчеркивает своеобразие Гоголя, сравнивая его с другими юмористами. Он дает при этом крайне субъективную характеристику юмора у английского писателя: «Диккенс также, пожалуй, исполнен любви, как Гоголь, но его идеалы правды, красоты и добра чрезвычайно узки и его жизненное примирение, по крайней мере, для нас, русских, довольно неудовлетворительно, его братцы Чарльсы и другие добрые герои для нас приторны»[24]. Несправедливое обвинение Диккенса в ограниченности идеалов будет все же в какой-то мере понятно, если мы учтем то обстоятельство, что для Григорьева именно тяготение писателя к идеалу составляет одну из наиболее ценных сторон творчества. «Деятельность всякого истинного художника слагается из двух элементов – субъективного, или стремления к идеалу и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах, – элементов, которые только вместе соединенные образуют творчество»[25]. Субъективная часть творчества составляет, по Григорьеву, основу юмористического миросозерцания, которое в середине XIX века, по его мнению, доминирует в литературе. «Высший, или безусловный, комизм как результат раздвоения в миросозерцании художника между идеалом и действительностью – есть... истинное искусство, истинная поэзия. В литературе нашего времени комизм есть главное, преобладающее миросозерцание»[26]. Суть комического миросозерцания Гоголя Григорьев видит в поисках идеала, которые приводят к «постоянному раздвоению сознания, постоянной готовности комика себя

самого судить и проверять во имя чего-то иного, постоянно для самого себя объективироваться. Действительность поверялась в душе комика идеалом»[27].

Для мировоззрения Григорьева конца 1850-х – начала 1860-х годов характерны мысли о необходимости соединения интеллигенции с простым народом, с «почвой». В свете теории «почвенности» для критика является цельным только тот художник, который может воплотить народные идеалы. Гоголь, по мнению критика, своей сатирой обличил пошлость, но не мог взамен выдвинуть положительную программу, потому что был далек от «почвы». По Григорьеву, дело писателя – «разоблачение всякой нравственной лжи, фальши, ходульности... Но разоблачается всякая фальшь во имя какой-либо правды. Гоголь разоблачал фальшь все-таки во имя старого «прекрасного» человека, во имя идеала европейского... О народном нашем идеале или мериле он только мечтал и гадал: мечтания и гадания не удовлетворяли его как художника и привели его только к отчаянию»[28]. И хотя, с точки зрения Григорьева, как мы уже отмечали, Гоголь отразил более широкие общественные идеалы, чем европейские писатели, но и он не мог воплотить в своем творчестве цельность народного сознания.

Таким образом, юмор, или комизм, в понимании Григорьева – это раздвоение между идеалом и действительностью в миросозерцании художника.

Понятие «юмор» у Анненского определить достаточно трудно. Поэтому обратимся к его рецензиям на учебники и учебные пособия в Журнале министерства народного просвещения, где Анненский касается этого понятия. В рецензии на книгу М. Быстрова «Теория словесности» его не удовлетворяет расплывчатость формулировок: «Определение юмора как добродушной иронии не может назваться сколько-нибудь точным, и я думаю, что нам, в виду таких высокохудожественных произведений русского гения, отмеченных печатью юмора, как гоголевские, – следовало бы давать ученикам старших классов более строгие определения юмора»[29]. В более ранней рецензии, на «Теорию поэзии» П. Житецкого, Анненский замечает: «Неудачен также хмель в качестве песенного представителя юмора. Г<-н> Житецкий прекрасно знает, что юмор есть вовсе не эмоция и не изображение, а целое миросозерцание, которое, по меткому выражению Лазаруса, доступно только орлам в области духа»[30]. Справедливо утверждение А. И. Червякова об Анненском: «Юмор понимался им как широкая мировоззренческая категория, наделенная целым рядом атрибутов и коррелятов, при этом становясь, главным образом, гносеологическим принципом, по сути – мифологизированным сомнением»[31].

С нашей точки зрения, юмор у Анненского – это и изображение контраста между миром идей и отражающим эти идеи миром вещей, с одной стороны, а с другой – между душой творца и формой литературного образа, отразившего в себе эту душу. Недаром Анненский писал в «Заметках о Гоголе, Достоевском, Толстом»: «Юмор выше жизни, он метафизичен»[32]. Если у Григорьева комизм – синоним юмора, то для Анненского комическое вовсе не является обязательной составляющей юмора. «Самый смех вовсе не нужен юмору – ему нужен только контраст между мыслью и наблюдаемым»[33]. Юмор русской действительности представлялся Ан-

ненскому как контраст между интеллигенцией, олицетворяющей мысль, и народом, представляющим собой стихийное чувство: «Истинный юмор русский имеет основу в нашей бесчисленности, в резкой противоположности нашей интеллигенции с таинственными и страшными массами, между блестками цивилизации и стихиями»[34]. По Анненскому, «при юмористическом изображении действительности мыслятся в контрасте не средние люди, а высокие идеи»[35]. С его точки зрения, юмористическое отношение к жизни включает в себя двойной контраст: на низшем уровне – между мыслью и жизнью, на высшем – между миром идей и миром вещей. Юмористическое миросозерцание, в его понимании, – «это миросозерцание, где реальное и идеальное спорят за степень и место, и реальное взбирается наверх, а идеальное спускается вниз по лестницам чувств»[36]. Писатель перестает быть юмористом, когда это взаимодействие нарушается: «Юмор Гоголя жив и действенен лишь пока в нем живы идеальные порывы»[37].

Н.Т. Ашимбаева пишет: «Для Анненского, как и для Григорьева, юмор существует в «силовом поле» между низшим и высшим, реальным и идеальным»[38]. Но в понимании «юмора» у Анненского и Григорьева есть и существенные различия. Для Анненского (в отличие от Григорьева) он оторван от «почвы»: «У юмора нет национальности, истории, для него есть только жизнь и горячее биение пульса»[39]. Если для Григорьева идеальное – это стремление писателя к выражению высшего народного идеала, то для Анненского таковым является стремление писателя овладеть миром вещей, «покоренных идеями» (что соотносится с желанием культурного мира, мира мысли), обуздать хаос природы, стихии.

Писатель, по Анненскому, чтобы иметь возможность творить, должен создать интеллектуальный противовес жизни, отделить себя от выдуманных им литературных персонажей. Иначе он не достигнет просветленности, которая, по его мнению, является основным признаком настоящего художественного произведения. Так, гоголевская повесть «Портрет», с точки зрения Анненского, лишена этого качества. «Просветленность – это как бы символ победы духа над миром и *я* над *не-я*»[40]. Гоголь, по мнению Анненского, не только лишил своих героев индивидуальности, слив их с природой, но и смог добиться интеллектуальной отстраненности от своих героев. «Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти уже не может. Не может потому, что они это – он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные соки»[41].

Григорьев также считал, что писатель зашел в тупик, но по другим причинам. Гоголь разочаровался в старых идеалах, а достигнуть идеалов народного сознания оказался не в силах. Поэтому у позднего Гоголя юмор становится отрицательным началом из-за отсутствия положительной программы. «Гоголь был менее всего реалист содержания, потому что был постоянно обладаем демоном юмора. Демон юмора завлек его в изображение «пошлости пошлого человека», в отрицательно-сатирическое отношение ко всему, что надевало маску «прекрасного человека». Бедный поэт-идеалист сокрушался о распавшемся «прекрасном человеке», сквозь ви-

димый миру смех и незримые миру слезы. Слова своего он сам не в силах был вести дальше»[42]. Отметим, что выражение демон юмора Анненский употребляет (взяв в кавычки) в «Заметках о Гоголе, Достоевском, Толстом»: «Вглядитесь внимательнее в Костанжогло, разве вы не замечаете «демона юмора», как он выглядывает из-за его плеча»[43]. Скорее всего, это выражение восходит к А. Григорьеву.

Мы уже выяснили, что в понятие «юмор» Григорьев и Анненский вкладывают разный смысл, что, по-видимому, и объясняет различие их оценок юмора Гоголя. Григорьев, сопоставляя комизм писателя с юмором западноевропейских прозаиков, отдает пальму первенства Гоголю: «Сравнивая юмор Гоголя с юмором других юмористов: Стерна, Ж.-П. Рихтера, Диккенса, Гофмана – мы наглядно можем убедиться в его особенности. В Жан-Поле, например, при всей оригинальной его гениальности, нельзя не видеть немецкого мещанства, kleinstadtisches Wesen. Юмор Гофмана только в эксцентричностях находит спасение от удушливой тюрьмы мещанства и филистерства; юмор Стерна весь вышел из скептицизма XVIII века и разлагается на две составные части, на слезливую сентиментальность и скептическую иронию Гамлета над черепом Йорика. Юмор же Гоголя полон, целен, неразложим»[44]. Анненский был далек, как мы уже отмечали, от теорий «почвенничества», от представления Григорьева о народности, утверждавшего роль русской литературы за счет преуменьшения значения европейских писателей первой величины. Другое важное различие концепций состояло в том, что для Анненского юмор связан не только с мыслью, но и с чувством: «Юмор требовал от Гоголя переживания контрастов»[45]. Поскольку Анненский, как уже отмечалось, был знаком со статьей Григорьева, его рассуждения о юморе Гоголя можно рассматривать как неявную полемику, хотя имя оппонента в «Заметках...» и не упоминается. Полемизируя с Григорьевым, Анненский отмечает неполноту гоголевского таланта по сравнению именно с теми юмористами, на которых указывал Григорьев, представляя их творчество как ущербное: «Гоголю было не под силу бремя его юмора – оно раздавило его. У него не было ни чувствительности Жан-Поля, ни неистощимой фантазии Диккенса, которые помогли этим поэтам сохранить свежесть и полноту творчества, а суровый аскетический идеал был слишком беспощаден»[46]. Различным оказалось и мнение о гуманизме Гоголя. Григорьев, сопоставляя Диккенса и Гоголя, писал: «Диккенс так же, пожалуй, исполнен любви, как Гоголь»[47]. Анненский, напротив, считал, что аскетизм не способствовал проявлению человечности у прозаика: «В сердце у него было слишком мало любви к человеку»[48].

Ю.И. Айхенвальд считал Аполлона Григорьева предшественником Оскара Уайльда в области критики: «До Оскара Уайльда он убежденно и убедительно защищает мысль о неминуемости искусства и вещей прозорливости его... и до того же Оскара Уайльда отстаивает Аполлон Григорьев «высокую бесполезность» искусства и права бескорыстного эстетизма (он только – против «эстетической гастрономии»)»[49].

Интерес Анненского к Григорьеву обусловлен тем, что он видел в критике Григорьева не только тенденциозность, бесформенность его крити-

ческих статей, алогичность, но и слабые ростки эстетической критики. У Уайльда Анненский учился (позднее в нем разочаровался), с Григорьевым соглашался не всегда, но рассматривал его как своего предшественника и единомышленника.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Подольская И.И.* И. Анненский-критик // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 515.

[2] См.: *Ашимбаева Н.Т.* Русская классическая литература в критике И. Анненского: Дис. канд. филол. наук. Л., 1985. (Машинопись). С. 71.

[3] РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 199.

[4] Журнал министерства народного просвещения. 1905. № 6. С. 216–219.

[5] Там же. С. 219–222.

[6] *Бем А.* Оценка Ап. Григорьева в прошлом и настоящем: По поводу выхода в свет сочинений и материалов к биографии Ап. Григорьева // Русский исторический журнал. 1918. Кн. 5. С. 305.

[7] *Гроссман Л.* Аполлон Григорьев: К пятидесятилетию смерти. I. Основатель новой критики // Русская мысль. 1914. Кн. 11. С. 17.

[8] *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // *Григорьев Ап.* Соч. М., 1990. Т. 2. С. 21.

[9] *Волынский А.Л.* Русские критики. СПб., 1896. С. 676.

[10] *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев – критик // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1960. Вып. 98. С. 211.

[11] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 5.

[12] *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев – критик. С. 210.

[13] Журнал министерства народного просвещения. 1905. № 6. С. 218.

[14] *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 13.

[15] Там же. С. 9.

[16] *Ашимбаева Н.Т.* Русская классическая литература в критике И. Анненского. С. 71.

[17] *Conrad B.* I.F. Annenskij's poetische Reflexionen. Munchen, 1976. S. 163.

[18] *Черняков А.И.* «Юмор» в поэтической системе И.Ф. Анненского // Проблемы развития русской литературы XI–XX веков: Тез. научн. конф. молодых ученых и специалистов. 18–19 апр. 1990. Л., 1990. С. 33–34.

[19] *Ашимбаева Н.Т.* [Вступит. статья к публ.]: Анненский И.Ф. Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом // Изв. АН СССР: ОЛЯ. 1981. Т. 40. № 4. С. 378.

[20] Журнал министерства народного просвещения. 1905. № 6. С. 218.

[21] *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев – критик. С. 60.

[22] *Григорьев Ап.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Статья первая: Пушкин – Грибоедов – Гоголь – Лермонтов // *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 59.

[23] *Григорьев А.А.* Литературная критика. М., 1967. С. 44.

[24] *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 86.

[25] *Григорьев А.А.* Литературная критика. С. 54–55.

[26] Там же. С. 55.

[27] Там же. С. 45.

[28] *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 274–275.

[29] Журнал министерства народного просвещения. 1899. № 6. С. 89.

[30] Там же. С. 15.

[31] *Черняков А.И.* «Юмор» в поэтической системе И.Ф. Анненского. С. 34.

[32] *Анненский И.Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом. С. 382.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Там же.

[36] Там же. С. 383.

[37] Там же.

[38] *Ашимбаева Н.Т.* Русская классическая литература в критике И. Анненского. С. 71.

[39] *Анненский И.Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом. С. 382.

[40] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 14.

[41] Там же. С. 18.

[42] *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 267–268.

[43] *Анненский И.Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом. С. 382.

[44] *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 85–86.

[45] *Анненский И.Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом. С. 382.

[46] Там же.

[47] *Григорьев Ап.* Соч. Т. 2. С. 86.

[48] *Анненский И.Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом. С. 382.

[49] *Айхенвальд Ю.И.* Аполлон Григорьев // *Айхенвальд Ю.И.* Слова о словах. Прг., 1916. С. 61.

Н. Т. Ашимбаева
(Санкт-Петербург)

СЕРДЦЕ КАК ОБРАЗ ЛИРИКИ АННЕНСКОГО

Одной из существенных особенностей поэтического текста является его плотность, насыщенность, предельная экономия средств выразительности, не допускающая «лишних», случайных слов. Факты повторов отдельных слов или тяготение к некоторым образам, приобретающим характер лейтмотивов, несомненно, свидетельствуют об особом их значении для художественного мира поэта.

В поэзии Анненского одним из наиболее часто встречающихся слов является слово «сердце». Это было бегло отмечено А. Журинским: «...Из всех полнозначных слов существительное «сердце» встречается в наибольшем числе стихотворений»[1]. Однако сам факт столь напряженного и постоянного внимания поэта к жизни сердца, стремление пропустить все явления бытия «через сердце» дают основание обратиться к осмыслению значения этого образа-символа в контексте лирики Анненского.

Уже в первых стихотворениях, вошедших в сборник «Тихие песни», как бы ощущается напряженное биение сердца и вся сложная гамма душевных состояний лирического героя. Мир сборника «Тихие песни» – по преимуществу ночной, сумеречный, герой этой лирики – уединенная душа, стремящаяся к самоуглублению, погруженная в мир своих фантазий и переживаний:

Бывает час в преддверьи сна,
Когда беседа умолкает,
Нас тянет сердца глубина,
А голос собственный пугает...

(«В открытые окна»)[2]

Тошно сердцу моему
От одних намеков шума:
Все бы молча в полутьму
Уводила думу дума.

(«В дороге»)

Внешний мир, людный, осязаемый, слишком грубый для восприимчивости поэта, оставляет свой след в сердце – так, в стихотворении «Трактир жизни»:

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...

Муть вина, нагие кости,
Пепел стынущих сигар,
На губах – отрава злости,
В сердце – скуки перегар...

(«Трактир жизни»)

Стихи Анненского даже на безотчетном уровне восприятия создают ощущение, что в них есть сокрытый центр, к которому сходятся все нити душевной и интеллектуальной жизни, через который проходят все впечатления бытия. Этот центр – в сердце поэта, и это не какая-то банальная, расхожая истина, применимая к любому поэту, хотя лирика по самой своей сути, по своей природе является одним из наиболее «сердечных» искусств. Разнообразие проявлений жизни сердца в поэзии поистине безгранично. Думается, что сами способы выражения «сердечности» в поэзии могут служить одной из наиболее существенных характеристик поэтической индивидуальности. Для лирики Анненского это утверждение приобретает глубокий смысл.

В критике, посвященной Анненскому, рано прозвучала мысль об особой чуткости его лирики, ее сострадательности, способности откликаться на боль, глубоко эмоционально ощущать диссонансы бытия. Вяч. Иванов писал, что «жалость как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия делает этого полуфранцуза, полуэллина времен упадка глубоко русским поэтом»[3]. В. Ходасевич в своей статье, посвященной Анненскому, проницательно связал эту ранимость с сердечным недугом, которым страдал поэт и который создавал постоянную угрозу его жизни: «У Анненского был порок сердца. Он знал, что смерть может настигнуть его в любую секунду. Когда читаешь его стихи, то словно чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритм стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои»[4]. О болезни сердца у Анненского пишет в своих воспоминаниях сын поэта В. Кривич: «У отца была органическая болезнь сердца – ослабление сердечных мускулов, и с давних пор он всегда носил в жилетном кармане две какие-то сильно действующие пилюли, кот<орые> он должен был проглотить, если бы он почувствовал, что работа сердца останавливается»[5]. А. Кушнер в связи с вопросом об интонации в лирике Анненского писал, что поэту должна была бы понравиться современная кардиографическая аппаратура[6].

Хрупкость физического состава, тонкая грань, отделяющая жизнь от небытия, постоянное «memento mori», которое носил в себе Анненский, по-особому окрашивали его поэтическое восприятие мира. Поэт постоянно чувствовал свое сердце, все воздействия внешнего мира находили в нем отклик. В стихах Анненского можно найти немало свидетельств о мучительных бессонных ночах, когда обостренно переживаются впечатления прожитого дня, неясные звуки, шорохи, тени, из которых рождаются причудливые образы, отзывающиеся в сердце. Сумерки, предзакатный час переживаются как граница света и тьмы, бытия и небытия:

Но помедли, день, врачуя
Это сердце от разлада!
Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

(«Перед закатом»)

Наступающей тьме с ее фантомами сердце противостоит как жизнь противостоит смерти:

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как ночь напоминает смерть
Всем, даже выцветшим покровом.

А все ведь только что сейчас
Лазурно было здесь, что нужды?
О тени, я не знаю вас,
Вы так глубоко сердцу чужды.

(«Nox vitae»)

Стоит заметить, что не только в этих, но и в нескольких других стихотворениях Анненского соединяются в единый образ сад, сердце, ночь или сумерки; иногда знаком сада становятся ветви деревьев: стихотворения «Тоска сада», «Если больше не плачешь, то слезы сотри...», «Последние сирени» («Заглох и замер сад. На сердце все мутней / От живости обид и горечи ошибок...»).

В стихотворении «Утро» создана картина борения сердца, слабого и беззащитного («птенец») с тьмой и кошмаром ночи, с надвигающимся ужасом небытия, – сердце при этом не названо: нет самого слова, но есть образ, лежащий в основе стихотворения как развернутая метафора:

Эта ночь бесконечна была,
Я не смел, я боялся уснуть:
Два мучительно-черных крыла
Тяжело мне ложились на грудь.

На призывы ж тех крыльев в ответ
Трепетал, замирая, птенец,
И не знал я, придет ли рассвет
Или это уж полный конец...

О, смелее... Кошмар позади,
Его страшное царство прошло;
Вещих птиц на груди и в груди
Отшумело до завтра крыло...

Облака еще плачут, гудя,
Но светлеет и нехотя тень,

И банальный, за сетью дождя,
Улыбнуться попробовал День.

Тема ночных кошмаров, бессонницы, тяжко отзывающихся в сердце, варьируется во многих стихах Анненского:

– Сила Господняя с нами,
Снами измучен я, снами...
Ночью их сердце почуя
Шепчет порой и названье,
Да повторять не хочу я...

(«Сила Господняя с нами...»)

Наступающее утро, пробуждение заставляют отступить чудищ ночи, однако ночной мир оставляет свой след в сердце. Так происходит в стихотворении «Далеко... далеко...»:

. . . .
Но жаркая стынет подушка,
Окно начинает белеть...
Пора и в дорогу, старушка,
Под утро душна эта клеть.
Мы тронулись... Тройка плетется,
Никак не найдет колеи,
А сердце... бубенчиком бьется
Так тихо у потной шлеи...

В первом сборнике Анненского «Тихие песни» образы дня и ночи со всеми тонкими градациями переходов: закат, сумерки, предутренние часы – являются доминирующими, определяют общую тональность всего сборника, но и впоследствии Анненский постоянно обращался к этим важным для него образам. В переживании контраста дня и ночи Анненский – наследник Тютчева, но разрешение этого двоемирия в его лирике происходит совсем по-другому: не в устремленности к гармонии космоса, а в погружении в «глубину сердца», которое связует эти два мира. Непримиримость их, невозможность слияния в гармоническом синтезе проходит через сердце лирического героя Анненского. В его лирике положение человеческого сердца на границе двух несоединимых, противостоящих и враждебных друг другу миров глубоко трагично в экзистенциальном смысле этого слова. Не случайно К. Эрберг отметил родство в основах мирооощущения Анненского и Л. Шестова[7]. Творчеству Анненского присуще острое переживание одиночества человека, его покинутости на самого себя, как и у Тютчева («О вещая душа моя!..»):

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Однако ночная бездна Тютчева – это мир, существующий вне человека, грозный и непостижимый хаос, враждебный ему:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!

(«День и ночь»)

Герой лирики Тютчева гибнет в борьбе с силами судьбы, и изображение этой борьбы дано в тональности трагического мажора:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна...

(«Два голоса»)

Ночь Анненского – это пугающий, населенный призраками мрак, стремящийся поглотить человека, обладающий способностью диффузного проникновения во внутренний мир. Для героя лирики Анненского ночь – это борьба с мраком слабого человеческого сердца, преодолевающего безнадежность, хорошо осознаваемую *невозможность* (один из главных символов лирики Анненского) усилием личного мужества и творчеством (экзистенциальный героизм):

Я ночи знал. Мечта и труд
Их наполняли трепетаньем...

(«Парки – бабье лепетанье»)

Кто знает, сколько раз без этого запоя,
Труда кошмарного над грудою листов,
Я духом пасть, увы! Я плакать был готов,
Среди неравного изнемогая боя;
Но я люблю стихи – и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

(«Третий мучительный сонет»)

Сердце в лирике Анненского – это источник жизни и творчества, неотделимых от страдания, муки, вечного преодоления косности и враждебности «безликого омута» жизни, перед которым оно – лишь «бабочка газа»:

Скажите, что сталось со мной?
Что сердце так жарко забилось?
Какое безумье волной
Сквозь камень привычки пробилось?

В нем сила иль мука моя,
В волненьи не чувствую сразу:
С мерцающих строк бытия
Ловлю я забытую фразу...

<...>
Не вспыхнуть ей было невмочь,
Но мрак она только тревожит:
Так *бабочка газа* всю ночь
Дрожит, а сорваться не может...

(«Бабочка газа»)

Л.Я. Гинзбург свою классическую статью об Анненском назвала «Вещный мир», подчеркнув, однако, своеобразие воплощения этой «вещности»: «Вещи интересуют его не сами по себе, но всегда в своей соотнесенности с человеком. Вещи – знаки душевного опыта, а психические процессы как бы ассимилируют материальную среду, окружающую человека»[8]. Можно было бы сказать, что предметы и явления в лирике Анненского тогда становятся особенно значимыми, приобретают какую-то яркость, пронзительность, когда они отзываются в сердце: будильник, шарманка, старая кукла («Бывает такая минута, / Такая игра лучей, / Что сердцу обида куклы / Обиды своей жалчей»). В лирике Анненского есть два видения мира, два способа восприятия его предметности, «вещности».

С одной стороны, это мир, отделенный от человека, замерший, выпадающий из движения «соответствий», не откликающийся в сердце. И тогда:

О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала...

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

(«Тоска вокзала»)

В стихотворении «Зимний поезд» («Трилистник вагонный») поезд, кажется, «...порвет мятежным бегом / Завороженной дали сон». Однако этот прорыв не для людей в вагонах, чей сон мертвен, он ближе к смерти, чем к жизни. Обыденная картина сна пассажиров в ночном вагоне, по которому проходит проводник с фонарем, становится метафорой смерти без надежды на воскресение:

Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам.

Она – как призрачный монах,
И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах,
И затеканий, и удуший;

Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье,
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье.

Весь этот «хаос полусуществований», тяжелая и гнетущая материальность так и не оживают:

Пары желтеющей стеной
Загородили красный пламень,
И стойко должен зуб больной
Перегрызать холодный камень.

Тема смерти во всем ее зримом обличье, со всей предметно-вещественной атрибутикой смерти без воскресения достаточно сильно обозначена в лирике Анненского – «У гроба», «Кулачишка», «Перед панихидой»:

Гляжу и мыслю: мир ему,
Но нам-то, нам-то всем,
Иль люк в ту смрадную тюрьму
Захлопнулся совсем?

(«Перед панихидой»)

В. Ходасевич в своей статье «Об Анненском» дал описание мира его лирики как драмы, «остановившейся на ужасе – перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это ужас двух зеркал, отражающих пустоту друг друга»[9]. Для Ходасевича поэзия Анненского воплощает «ужас человеческой жизни, не получающей своего очищающего разрешения, не разрешающейся религиозно»[10], в его поэзии, по Ходасевичу, не происходит чуда религиозного просветления, какое оказалось возможно для обыкновенного человека, героя Л. Толстого – Ивана Ильича. Эта мысль прекрасной статьи Ходасевича представляется глубоко несправедливой. Истинная поэзия по самой природе своей так или иначе содержит в себе момент просветления, катарсиса, так как уже сам факт подлинного творчества несет в себе освобождающее, очистительное начало. Это очень хорошо знал и глубоко чувствовал Анненский, поэт Сомнения и Тревоги. В одном из своих исповедальных писем он писал: «Для меня peut-être* – не только Бог, но это *все*, хотя это и не ответ, и не успокоение... Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения... Останавливайтесь где хотите, приковывайтесь мыслью, желанием к какой хотите низине, творите богов и *горé* и *долу* – везде, но помните, что вздымающая нас сила не терпит иного девиза, кроме Excelsior**, и что наша божественность – единственное, в чем мы, владеющие *словом*, ее *символом*, – единственное, в чем мы не можем усомниться. Сомнение и есть превращение *вещи* в *слово*, – и в этом предел... желание стать выше самой цепкой реальности...»[11].

* Может быть (фр.). – *Ред.*

** К вершинам (лат.). – *Ред.*

Это «превращение вещи в слово», очеловечивание ее рождает чудо. В лирике Анненского миру, застылому в своей непреодоленной материальности, невоскресшему, противостоит мир, соотнесенный с живым человеком, у которого «бьется сердце». При этом происходит «сцепление» (Л. Гинзбург), обозначается неразрывная связь предмета и душевного переживания, которое сосредоточено, локализовано в сердце, способном наделять неживой предмет своими свойствами и одновременно уподоблять себя этому предмету. Так, в стихотворении «Будильник» – звон будильника, этот обыденный и привычный звук, становится подобен «косноязычному бреду» человека, стремящегося выразить невыразимое, а сердце, как бы устремляясь навстречу этому импульсу, уже не «техническому», но человеческому по своей сути, словно принимает на себя ту часть материальности, которой лишился механизм, становится «счетчиком му́ки, машинкой для чудес». У Анненского есть несколько стихотворений о часах – это стихи о сердце: «Стальная цикада», «Тоска маятника», «Лира часов». В них, как и в «Старой шарманке», происходит не только «сцепление» между предметом и человеком в самой главной его сути, но и своего рода «обмен смыслами»: «цепкий вал» кружится и совершает свою работу, несмотря на то, что «шарманку старую знобит», несмотря на «злые обиды» старости, мучительность этой работы, ее безостановочность – все это также вызывает ассоциации с неназванным здесь сердцем. Остановится вал, умолкнет музыка, наступит смерть. Стихотворение заканчивается своего рода формулой творчества, наиболее отвечающей духу творчества Анненского:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя не мучась?..

(«Старая шарманка»)

Близкая к этой формула искусства, рожденного страданием, – в стихотворении «Смычок и струны»:

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Во многих стихах Анненского реальные, будничные предметы неразрывно спаяны с глубоким бытийным смыслом. В них выражена сокровенная человеческая и творческая суть поэзии Анненского, а их настоящий центр – в сердце лирического героя, живущем на пределе своих возможностей, рискующем остановиться в любую минуту от каких-то случай-

ных причин, как маятник-лира в стихотворении «Лира часов». Эти стихи, написанные более чем за два года до смерти поэта, заключают в себе предчувствие последнего часа, когда остановилось сердце, а рядом никого не оказалось:

. . . .
О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

Проявления жизни сердца в лирике Анненского так же многообразны, как многообразна и богата сложными душевными состояниями его поэзия. Тоска, чувство пустоты, одиночества, непрочности бытия, переживание красоты и неповторимости каждого мига жизни, стремление к любви и осознание невозможности счастья, сострадание и жалость не только к человеческой боли, но и к неживым предметам, наделенным в воображении поэта жизнью, – все это пережито сердцем.

Понятие сердца как центра духовной и физической жизни человека относится к числу наиболее древних и отразилось в разных религиозно-мистических учениях о человеке; оно является центральным и в библейской антропологии[12]. Никакая религиозная, духовная, творческая жизнь человека невозможна без участия сердца. Очевидно, что возможен и обратный ход мысли: человек, наделенный сердцем, отзывающийся на все впечатления бытия, внутренне предрасположен к глубоко религиозному мироощущению. П.Д. Юркевич в замечательной статье «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия» выдвигает основные тезисы библейского учения о сердце человека: «сердце есть хранитель и носитель всех телесных сил человека...», «средоточие его душевной и духовной жизни...», «седалище всех познавательных действий души...», «средоточие многообразных душевных чувствований, волнений и страстей...», наконец, «сердце есть средоточие нравственной жизни человека»[13]. Все эти основные положения Юркевич обильно подтверждает цитатами из книг Ветхого и Нового Завета. Эти основы жизни сердца, создающие необходимую основу для религиозного мировосприятия, отзываются в поэзии Анненского, в которой сердце взыскует идеала, хотя он и остается недостижимым.

Некоторые из библейских изречений о сердце связываются миром лирики Анненского наиболее живо: «И дам им сердце единое и дух новый вложу в них и возьму из плоти их сердце каменное и дам им сердце плотяное» (Иез., 11, 12); во Втором послании к Коринфянам апостола Павла сказано, что Слово Бога написано «не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца» (Кор., 3, 3).

Биение этого «плотяного сердца» слышимо в лирике Анненского и выражает одну из самых существенных ее особенностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Журинский А.* Семантические наблюдения над «трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972. С. 106–117.

[2] Здесь и далее стихотворения Анненского цит. по: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959.

[3] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 295.

[4] *Ходасевич Вл.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 452.

[5] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 94–95.

[6] *Кушнер А.* Заметки на полях // Вопросы литературы. 1981. № 10. С. 201.

[7] *Эрберг К.* О воздушных мостах критики // Аполлон. 1909. № 2.

[8] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 337.

[9] *Ходасевич Вл.* Колеблемый треножник. С. 458.

[10] Там же. С. 457.

[11] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 481 (из письма к Е.М. Мухиной от 17 окт. 1908).

[12] См.: *Юркевич П.Д.* Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия // *Юркевич П.Д.* Философские произведения. М., 1990; *Вышеславцев Б.* Значение сердца в религии // Путь. Кн. 1 (I–VI). М., 1992. С. 65–79.

[13] *Юркевич П.Д.* Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия. С. 69, 70, 71.

Виктор Кривулин
(Санкт-Петербург)

БОЛЕЗНЬ КАК ФАКТОР ПОЭТИКИ АННЕНСКОГО

Почти тридцать лет назад в разговоре с Романом Тименчиком мы коснулись причин и обстоятельств смерти Иннокентия Анненского. «Все-таки нельзя забывать о том, что больное сердце – один из основных мотивов поэзии Анненского», – эта оброненная как бы походя реплика Тименчика заставила меня впоследствии, во время работы над дипломным сочинением весной 1967 года, обратить более пристальное внимание на психофизиологическую подоснову творчества автора «Кипарисового ларца» и «Тихих песен».

Анализ текстов выявил несколько любопытных закономерностей, которым в то время я не мог дать удовлетворительного объяснения и ограничился только их фиксацией. По прошествии времени эти наблюдения предстают в новом свете.

Уже в одном из ранних стихотворений – кантате «Рождение и смерть поэта» (1899), приуроченной к пушкинскому юбилею, есть странные строки:

Там вещего сердца
Трехдневные муки...

Странные потому, что подразумевают три последних дня жизни Пушкина, который, как известно, умирал от перитонита, испытывая вовсе не муки сердца. «Вещее сердце» – не что иное, как синекдоха, метонимическое обозначение поэта, и поэзия – как особый род деятельности – в сознании Анненского навсегда останется связанной с «сердечным разладом», с болью. В этом смысле стихи – дети боли, и поэт признается:

Но я люблю стихи – и чувства нет святей:
Так любит мать, и лишь больных детей.

Здесь явная аллюзия к известному и вызвавшему в начале XIX века широкую полемику стихотворению Вордсворта, представляющему собой рассказ матери, которая нежно привязана к своему сыну-идиоту; причем она любит его именно потому, что он болен. Любовь к больному ребенку, понимаемая как любовь к собственной боли, – этот романтический мотив, эта экзальтированная поэтизация и эстетизация анормальных состояний и ситуаций приобретает для Анненского особый смысл в контексте наметившихся в русской литературе тенденций к «эмансипации плоти» (Розанов, Бальмонт, Брюсов).

Естественнонаучный интерес к обостренно-болезненным состояниям человеческого тела на рубеже XIX – XX веков впервые становится в русской культуре объектом поэзии, поэтизации. Мандельштамовское «Дано

мне тело – что мне делать с ним / Таким единым и таким моим...» (1909) восходит именно к Анненскому, в поэзии которого человеческое тело поэта превращается в предмет пристальной лирической интроспекции. Оно становится объектом художественно-экспериментального наблюдения, а затем и вмешательства, подчас весьма болезненного.

Можно рассматривать как случайность то, что на какой-то момент совпали общие эстетические тенденции модернизма и специфический опыт больного-сердечника, но именно такое совпадение дало весьма плодотворный (для будущего) результат. Как бы то ни было, моменты диагностирования сердечных патологий – «ослабление сердечной мышцы» и «грудная жаба», а также, вероятно, если прибегать к языку современной медицины, два, по крайней мере, обширных инфаркта были теми самыми временными точками, вслед за которыми следовали всплески творческой активности Анненского именно в сфере лирической поэзии. Так, большая часть стихотворений сборника «Тихие песни» создана летом 1899 и осенью 1900-го, то есть сразу же после двух перенесенных сильных сердечных приступов. 1904 год – новый приступ, и снова более тридцати стихотворений, которые впоследствии вошли в «Кипарисовый ларец». В сентябре 1909-го – несколько сильных сердечных приступов и последний творческий подъем.

Именно поэтому, видимо, слово «сердце» занимает в этом сборнике первое место по частоте употребления – оно встречается в разных контекстах более 40 раз на 53 страницах книги. Оно приходит к Анненскому не из области физиологии, а из области сентиментально-поэтических штампов, но при этом вновь, как переразложившаяся метафора, наполняется утраченными конкретными значениями.

В лирической поэзии Анненского отчетливо просматривается трансформированное символизмом наследие «базаровщины». Говоря о влиянии на его лирику русского психологического романа, Л. Я. Гинзбург почему-то не касается явного присутствия в поэзии Анненского элементов «натурального мировоззрения». Но при внимательном анализе оказывается, что лирический субъект «Кипарисового ларца» является как бы связующим звеном между русским нигилизмом, с его физиолого-материалистическим взглядом на человеческое тело, и декадентским культом разлагающегося, поверженного в муке и боли тела.

Результатом этой срединной позиции становится особое понимание акта поэтического творчества, в процессе которого тело как бы отчуждается от своего носителя, и читатель вместе с автором становится свидетелем прогрессирующего некроза живых тканей. Здесь ключ к завязыванию специфических отношений с окружающими поэта вещами, предметами, запахами и т. п.

Анненский традиционно считается первооткрывателем «вещности» как особой поэтической категории. Вещи в его стихах присутствуют одновременно и как психофизиологические эманации внутреннего «я» поэта, и как самоценные, сепаратные от человека сущности. Эта двойственность присутствия вещей свидетельствует о размытости, неясности границ между «Я» и «не-Я». Индикатором таких границ становится ощущение боли. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что постоянный для

Анненского мотив муки и физического страдания часто оформляется через вегетативную метафору, то есть связан с миром растений и цветов, как правило, экзотических или лекарственных (вид которых так поразил Ф. Ф. Зелинского, когда тот впервые переступил порог кабинета Анненского). Их названиями пестрит «Кипарисовый ларец»: волькамерия, ипомеи, кинамон, центифолия, хлороз (болезнь растений).

Стихи Анненского полны запахов, причем запахи цветов граничат с запахами лекарств, перерастают в них. Экзотические запахи болезнетворны и аллергенны. Они вызывают мучительную боль. Часто это боль воспоминаний. Если читать стихи из «Кипарисового ларца» на фоне знаменитого начала романа «В сторону Свана», то поражает сходство метафор Анненского с ассоциативными движениями мысли Пруста, отталкивающейся от вкуса пирожного, от дальних шумов и мучительных запахов и продирающейся сквозь астматические симптомы, признаки грудной жабы, болезнетворные громкие звуки к весьма специфической красоте – но все же к красоте. Струя резеды в вагоне, левкои, хризантемы присутствуют в поэзии Анненского как пограничные знаки, свидетельствующие о границе с болезненно-прекрасным миром, миром по ту сторону реальной жизни.

Это зыбкая граница между живым и мертвым, подлинным и имитированным. Зыбкость грани между живым и мертвым весьма точно иллюстрирует складень «Контрафакции» из «Кипарисового ларца», где сквозной образ – мертвая береза, весною украшенная искусной подделкой, эмблемой счастливой любви, искусственными цветами («... на мертвой березе и ярки цветы...»), а осенью – осенью жизни – фигурой повесившегося самоубийцы, приобретающей сходство с «мучительно-черным стручком», то есть «плодоносной» березовой сережкой...

Свидетельство этой границы между жизнью и смертью внутри человека – сердечная боль. Метафоры сердечной боли у Анненского разнообразны и связаны с сопутствующими мотивами бессонницы, ночных теней и кошмаров. Боль принимает вид молнии, когда посреди остановившегося времени «Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья...»; она может населять предметы, оказавшиеся в зоне суженного внимания больного:

> На консультации вчера здесь Смерть вчера...
> . . . .
> Но тикают еще часы его с комода,
> А из угла глядит, свидетель агоний,
> С рожком для синих губ подушка кислорода...

Боль – это и есть «я» поэта («Сказать, что это *я*... весь этот ужас тела...»). Боль соседствует со страхом, страх живет внутри боли, и особенно в моменты, когда отключается, засыпает сознание:

> Бывает час в преддверьи сна,
> Когда беседа умолкает,
> Нас тянет сердца глубина,
> А голос собственный пугает...

Но Анненский выработал в себе способность удивительным образом отстраняться от своих же собственных пораженных болезнью внутренних органов, и тогда боль – это «не-я» поэта, внедренное в его «я». Тошно не ему, а его сердцу («...Тошно сердцу моему / От одних намеков шума» – кстати, эти строки почти дословно были повторены Прустом в начале «Поисков...», хотя, естественно, Пруст стихов Анненского не знал).

Муки сердца каким-то образом связаны у Анненского со зрительными метафорами, и порою кажется, будто сердце и глаза образуют в его поэтическом мире некий новый синкретический орган, способный видеть внешнее глубоко изнутри, из физических глубин больного сердца:

Каждым нервом жду отбоя
Тихой музыки былого.

Но помедли, день, врачуя
Это сердце от разлада!

Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый...

Топора обиды злые,
Все, чего уже не стало...
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая, трепетало...

Каждый кардиологический больной испытывает страх умереть во сне, когда отключено сознание, но у Анненского этот страх сопряжен с муками совести, с обнаружением – через бессознательный страх боли и смерти-во-сне – подсознательного чувства вины, ощущения поврежденной и болезнетворной со-вести. Карающим является ему Ангел смерти в момент засыпания, на пределе бессонницы («Два мучительно-черных крыла / Тяжело мне ложились на грудь...»), и поэтому сон страшен:

Эх, заснуть бы спозаранья,
Да страшат набеги сна,
Как безумного желанья*
Тихий берег умиранья
Захлестнувшая волна...

Вообще, складывается такое впечатление, будто большая часть стихов Анненского написана в состоянии, пограничном между сном и явью, и именно это пограничное состояние проецируется даже на детские воспоминания. Достаточно вспомнить стихотворение «Бессонница ребенка»:

От душной копоти земли
Погасла точка огневая,

* Смерти? – *В.К.*

И плавно тени потекли,
Контýры странные сливая.

И знал, что спать я не могу:
Пока уста мои молились,
Те, неотвязные, в мозгу
Опять слова зашевелились.

И я лежал, а тени шли,
Наверно зная и скрывая,
Как гриб выходит из земли
И ходит стрелка часовая.

Часовая стрелка движется назад, в детские сны и смутные впечатления. К детству восходит и другой мотив, сопутствующий засыпанию, – пение веретена:

. . . .
Теперь я слышу у постели

Веретено – и, как ручей,
Задавлен камнями обвала,
Оно уж лепет обрывало...

Веретено явно относит нас к Паркам, прядущим нить жизни поэта и готовым оборвать ее в самом начале. Видимо, страх и эстетика боли коренятся в изначальных, детских ощущениях автора «Кипарисового ларца». Впрочем, последнее утверждение нуждается в более тщательных историко-биографических исследованиях, и это тема иной работы.

А.В. Лавров
(Санкт-Петербург)

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ – «ДРУГОЙ» В СТИХОТВОРЕНИИ И.Ф. АННЕНСКОГО

Во всех комментированных изданиях творческого наследия И.Ф. Анненского, осуществленных до 1990 года, об адресате стихотворения «Другому», входящего в «Кипарисовый ларец», не высказывалось никаких соображений. Лишь во втором издании «Стихотворений и трагедий» в примечаниях А.В. Федорова «Другому» интерпретируется следующим образом: «Отсутствие посв<ящения>, видимо, неслучайно. Хотя, возможно, имеется в виду К.Д. Бальмонт, одно время высоко ценимый Анненским, ст<ихотворе>ние дает обобщенный образ поэта, которого автор противопоставляет себе»[1]. Предположение о том, что «Другой» Анненского – его дистанцированное второе «я», отчасти идеал автора, отчасти объект полемики с самим собою, высказывалось и ранее[2]; что же касается догадки относительно Бальмонта, то едва ли она имеет под собой прочные основания: никаких аргументов в пользу такого соотнесения А.В. Федоров не привел, хотя в данном случае они были бы весьма уместны, поскольку самоочевидных черт сходства между образом Другого в стихотворении Анненского и Бальмонтом, а также специфическими особенностями, формирующими образ поэзии Бальмонта, явно не наблюдается.

Между тем еще в 1966 году П.П. Громов, анализируя стихотворное послание А. Блока «Вячеславу Иванову», дающее целостную концепцию творчества мэтра русских символистов – «царя самодержавного», указал на «поражающую своей внутренней близостью к Блоку стихотворную аналогию»: «„Другой" в стихотворении Анненского – это, так же как и у Блока, человек цельности, широты, «царственного» размаха, питающихся «вьюгой», «вихрями», стихийными началами жизни...» Отметив, что образу творчества «Другого» у Анненского противопоставлен собственный поэтический кодекс («Мой лучший сон – за тканью Андромаха»), Громов подчеркнул: «Трагически-скорбный образ Андромахи тут несет примерно то же содержание, что блоковские формулы «печальный, нищий, жесткий»; им противостоит «дионисийская стихийность» игнорирующих трагизм реальной жизни «синтетических» концепций»[3]. Исследователь прямо не утверждает, что в обличье «Другого» выступает Вяч. Иванов, однако прослеженное им разительное сходство между адресатами стихотворений Анненского и Блока говорит само за себя. Вывод, к которому подводили наблюдения Громова, четко сформулировала И.В. Корецкая в статье о Вячеславе Иванове и Иннокентии Анненском[4]; одновременно с нею была опубликована статья Катрионы Келли, специально посвященная обоснованию тезиса о тождестве «Другого» и Вяч. Иванова[5].

Среди аргументов, выдвинутых К. Келли и И.В. Корецкой, – указания на сугубо «ивановские» специфические черты, составляющие творческий облик «Другого»: *менады* («Твои мечты – менады по ночам»), отсылаю-

щие к одному из самых характерных для Иванова стихотворений (в самой первой фразе статьи Анненского «О современном лиризме» обыгрывается этот образ, олицетворяющий у него всю символистскую поэзию, и далее весь ход размышлений автора о «современной менаде» организуется вокруг цитат из стихотворения Иванова «Скорбь нашла и смута на Мэнаду...»)[6] ; *безумный порыв* («Я полюбил безумный твой порыв»), *огонь* («Ты весь – огонь») – атрибуты «дионисийских» вдохновений, питавших поэзию Иванова; богоподобие и торжествующее величие («И бог ты там, где я лишь моралист», «Ты – в лепестках душистого венца», «Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...») – устойчивые мифопоэтические приметы образа мастера, нашедшие свое законченное воплощение в формуле «Вячеслав Великолепный».

Вне поля зрения интерпретаторов стихотворения осталась, однако, одна конкретная примета, дополнительно убеждающая в правомерности предпринятой «дешифровки»: строки «Зато нигде мой строгий карандаш / Не уступал своих созвучий точкам», безусловно, указывают на лирический цикл Иванова «Повечерие», опубликованный в 1908 году в «Весах». Восьмое, заключительное стихотворение цикла – незаконченный сонет «Моя любовь – осенний небосвод...»: его словесный текст исчерпывается восемью строками – двумя катренами, вместо двух завершающих сонет терцетов – шесть строк, обозначенных точками[7] (исключительно значимый по смысловой силе, согласно тыняновской терминологии, «эквивалент текста»: работа Иванова над сонетом оборвалась незадолго до начала предсмертной болезни его жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, позднее поэт не счел возможным «дописать» стихотворение, завершавшее обращенный к ней цикл)[8] . Еще одним подтверждением того, что «Другой» в сознании автора ассоциировался непосредственно с Вяч. Ивановым, служит стихотворный экспромт Анненского «Мифотворцу на башню»[9] ; один из его автографов, озаглавленный «На башне летом»[10] , имеющий посвящение «В.И. Иванову» и датированный 21 июня 1909 года, включает три варианта четвертой строки:

а А там другой Жилец уж, сед
б А там Другой ютится, сед
в А там Другой уж – пыльно-сед

«Жилец» знаменитой «башни», Вячеслав Иванов, предстает здесь – не случайно – как «Другой» (с прописной буквы!).

К. Келли в своей работе акцентирует также внимание на тех аспектах, которые объясняют близость между Анненским и Ивановым и закономерность возникновения между ними продуктивного творческого диалога, – на возрастной близости поэтов, на их особом положении, как «старших», наиболее опытных и искушенных, в кругу «младших» современников-символистов, на том, что оба они были профессиональными филологами-классиками, свободно ориентировавшимися в культурных сферах, доступных немногим, и т. д.[11] Отмечает она и каламбурные аллюзии в заглавии рассматриваемого стихотворения: «Другому» соотносится с обиходными в кругу символистов, часто торжественными по стилю, посвящениями, обращенными друг к другу[12] ; в статье «О современном лиризме» Анненский

писал в этой связи: «Наше декадентство, конечно, не западное: оно имеет свой колорит. Например, приходится видеть, как меняются между собой то акростихами, то печатными подписями вроде «Другу и Брату» крупные и серьезные поэты... А кто не слышал о рифмах брюсовского сонета, которые угадал Вячеслав Иванов?»[13] Формула «Другу и Брату», на которую иронически и полемически откликается Анненский заглавием своего стихотворения, ближайшим образом восходит к посвящениям, открывающим две поэтические книги В. Брюсова: «К. Д. Бальмонту, другу и брату» («Urbi et Orbi», 1903), «Вячеславу Иванову, поэту, мыслителю, другу» («Στέφανος Венок», 1906)[14]. Обращение к «Другому» позволяет рассматривать творческий жест Анненского в том же ряду («поэт – поэту», «равный – равному») и одновременно недвусмысленно говорит о том особом, суверенном положении в ряду «равных», на которое претендовал автор стихотворения, о дистанции, отделяющей близкий и дорогой ему мир поэтических образов и мотивов от столь же определенного и самодостаточного в своей цельности мира поэзии Вяч. Иванова.

Такое положение Вячеслава Иванова и Иннокентия Анненского, их творческих принципов и духовно-эстетических предпочтений друг относительно друга обозначилось со всей отчетливостью весной 1909 года, когда они встретились как идейные вдохновители и ближайшие сотрудники новообразованного журнала «Аполлон». Редактор будущего журнала С. К. Маковский стремился привлечь к своему начинанию всех наиболее ярких и значительных представителей «нового» искусства, возлагая при этом самые серьезные надежды главным образом на Анненского и Иванова, на их глубокий духовный опыт, широчайшую эрудицию, дар общения и безусловный авторитет в кругу более молодых «аполлоновцев». Анненского Маковский изначально воспринимал как своего основного союзника в отстаивании собственно «аполлонических» начал гармонии, меры, самоценного, свободного, «стройного» творчества, видя в его художественных пристрастиях необходимый идейно-эстетический противовес религиозно-теургическим и «дионисийским» уклонам Иванова[15]. После первого организационного собрания участников задуманного журнала Маковский писал Анненскому (12 мая 1909 года): «...хочется еще раз сказать Вам, с каким восторженным чувством я отношусь к нашему «союзу» в редактировании «Аполлона». Прошедшее собрание лишний раз воочию убедило меня, что наша «икона» должна сделаться поистине чудотворной. Разве общее *настроение* не было именно таким, каким должно было быть? Все это предвещает прекрасное начало. Как удачно вышло, что не было Иванова. А Вы еще хотели, чтобы он председательствовал! Нам нужно создать *свою* атмосферу, свое дружное и авторитетное credo, и пока оно действенно в Вашем лице, я верю абсолютно в наш успех»[16]. Вместе с тем ближайшее участие Иванова в «Аполлоне» было для Маковского чрезвычайно значимым и желанным; в своем стремлении заручиться поддержкой со стороны признанного вождя петербургских символистов редактор журнала также всецело полагался на Анненского. Подтверждая договоренность о совместном с Ивановым визите к Анненскому в Царское Село[17], Маковский писал ему 20 мая 1909 года: «Итак – в пятницу <22 мая> мы будем в Вашем гостеприимном доме на Захаржевской.

Я предвижу интересный обмен идей с В. Ивановым. Как Вы полагаете? Мне бы очень хотелось, чтобы Вы очаровали и его, как всех будущих «аполлонистов». Он может быть чрезвычайно полезен: не правда ли? Весь петербургский молодой писательский мир с ним очень считается. Сделать его «своим» – было бы настоящим приобретением. Но *своим* в кавычках, разумеется!»[18] Позднее Маковский сообщал об этом визите в письме к В. Э. Мейерхольду (10 июля 1909 года): «С Вяч. Ивановым я провел, неделю назад, целый день, – вместе ездили в Царское к Анненскому, долго беседовали о журнале...»[19]

Стихотворение «Другому» (не имеющее авторской датировки) включено в план «Кипарисового ларца», составленный Анненским не позднее 31 мая 1909 года[20]. Поскольку все основные осуществленные к этому времени мероприятия, встречи, беседы, связанные с определением идейно-эстетической платформы «Аполлона» и актуализировавшие в кругу будущих «аполлоновцев» проблему со- и противопоставления двух мастеров (проблему, безусловно, существенно значимую и для Анненского), приходились главным образом на май 1909 года, можно предположить, что «Другому» было написано в том же месяце. Сблизившись на «аполлоновской» почве, Иванов и Анненский, естественно, находили темы для продуктивного диалога, не сводившиеся к выработке журнального кредо и обрисовке контуров «аполлонизма» по отношению к «дионисизму» или к каким-либо иным метакультурным дефинициям. Однако и в других сферах – и прежде всего в сфере классической древности, глубоко постигнутой ими обоими, – обнаруживалось то же разномыслие, то же различие в идеалах и пристрастиях, что и при их самоопределении в системе современной литературы. Примечательно в этом отношении письмо Анненского к Иванову от 24 мая 1909 года (ранее не публиковавшееся), продолжающее начатый – видимо, при встрече в Царском Селе 22 мая – разговор о Елене, прекраснейшей из женщин в греческой мифологии, и трактовке этого образа во 2-й части «Фауста» Гете. Трудно судить, какие именно воззрения отстаивал в беседе Иванов, однако ясно, что Анненский в своем послании обрисовывает, опять же, «другую» Елену, – проницая мифологические образы собственной поэтической интуицией и превращая «ученый» спор в опосредованное признание о самом себе, обнажая (по удивительно точным словам о нем того же Иванова) «всю тонкотканную сложность... стесненной своим богатством, ширококрылой и надломленной души»[21]:

24 мая 1909.

Многоуважаемый Вячеслав Иванович,

Если бы можно было этими строками заменить разговор! Но они лишь утешают меня, да и то слабо, в невозможности прийти к Вам сегодня, как я собирался было.

Я так *устал вперед* (омерзительнейшая из форм усталости) от перспективы еще этой, хотя и одной из последних недель, моей службы[22], – что признаю неизбежным просидеть сегодня дома. Надо это... инстинктом чувствую, что надо. Знаете, как лошадь, на Кавказе: оступится, – и окаменевает – обращайтесь с нею, как с вещью. Всякому ведь еще хочется жевать и видеть, даже не видеть... а так... опять это?.. Нет... перечитывал, наизусть знаю... нет, нет и нет!

Елена Гете для нас, т.е. для моего коллективного, случайного Я, не может быть тем, чем сделало ее Ваше, личный и гордый человек! И мы не выродились вовсе в своей безличности. Тогда было тоже... но оно еще не выявилось и не обострилось, не *обвещилось* так, как теперь. Вот и все.

Елена, это – неполнота владения женщиной, и в ней две стороны. Елена культа, это – сознание женщины, а Елена мифа, это – желание мужчин.

Призрачность же Елены – вовсе не покаянная песнь Тисии – хоро-становителя, а лишь – Роковая развеянность «вечно-женского» по послушным и молящим, но быстро стынущим вожделениям. Вся Елена – из желаний: и в Амиклах на троне, и там – на Белом острове с загробно-торжествующим, но землею обагренным сыном Фетиды в виде жениха[23], там среди белых птиц, крылатых желаний, пришедших следом и всюду за ней родящихся...

Одевайте Елену в какие хотите философемы, но что-то в самой загадочности ее сидит мучительно- и неистощимо-грубое, чего не разложит даже электричество мысли, и всегда, всегда так было.

Нет, я слишком дорого заплатил за оголтелость моего мира – не я, а *Я*, конечно – чтобы не сметь поставить... стоп... потопим в чернильнице кощунство!

Хотелось бы очень Вас послушать, именно послушать... молча... Но до менее взволнованно-больных минут, чем теперь, сейчас.

Ваш И. Анненский[24].

Трудно со всей определенностью судить, познакомился ли Иванов со стихотворением «Другому» еще при жизни автора или прочел его впервые уже после его кончины – в ходе работы над статьей «О поэзии Иннокентия Анненского» (декабрь 1909 – январь 1910 года) или после выхода в свет «Кипарисового ларца» (апрель 1910-го)[25]. Адресованное Анненскому стихотворное послание Иванова «Зачем у кельи Ты подслушал...» (авторская датировка: 14 октября 1909 года), явных откликов на стихотворение «Другому» не содержащее, вызвано к жизни, скорее всего, статьей «О современном лиризме», обсуждавшейся в редакции «Аполлона» в отсутствие автора, еще до ее публикации в журнале (по-видимому, 6 ноября 1909 года)[26]. Обращение к Анненскому («обнажитель беспощадный») и автохарактеристика («я – сокровен...») в послании Иванова скрывают уязвленность интерпретацией его поэзии в этой статье как поэзии темнот и криптограмм, непонятной для читателей, «не успевших заглянуть в Брокгауз-Ефрона», и требующей комментария[27]. В то же время это стихотворение, – завершающееся строкой: «Будь, слышащий, благословен!», – явно преследовало целью сгладить наметившийся конфликт[28], на который намекает и Анненский в ответном благодарственном письме от 17 октября: «Когда-нибудь... связанные и не знающие друг друга, мы еще продолжим возникшее между нами недоразумение. Только не в узкости личной полемики, оправданий и объяснений, а в свободной дифференциации, в посменном расцвечении волнующей нас обоих Мысли»[29]. Но даже если Иванов, сочиняя заключительные фразы статьи «О поэзии Иннокентия Анненского», еще не знал тех строк из стихотворения Анненского «Другому», в которых за словами о «незыблемом памятнике» «Другого» следовали догадки о грядущей судьбе его собственного творчества:

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижней моря,

Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе... –

тем значимее сформулированный им прогноз: «...Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни»[30]. Со словами покойного поэта о своих стихах эти суждения «Другого» звучат вполне в унисон.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. (Б-ка поэта. Бол. сер.) Л., 1990. С. 575.

[2] См.: *Bazzarelli E.* La poesia di Innokentij Annenskij. Milano, 1965. P. 46; *Alexander J.* Annenskij and the «Other»: a Reading of «Drugomu» // Canadian Slavonic Papers. 1982. V. 24. № 3. P. 221–228.

[3] *Громов П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 218–219.

[4] *Корецкая И.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Культура и память: Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке / Под ред. Фаусто Мальковати. Firenze, 1988. С. 83–91.

[5] *Kelly Catriona.* Vjačeslav Ivanov as the «Other»: A contribution to the «Drugomu» debate // Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. I: Testi in italiano, francese, inglese / A cura di Fausto Malcovati. Firenze, 1988. P. 151–161.

[6] См.: *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 328–330. Стихотворение Иванова, цитированное Анненским, было впервые напечатано под заглавием «Перед жертвой» (Факелы. Кн. 1. СПб., 1906. С. 59–61), впоследствии получило заглавие «Мэнада» (*Иванов Вячеслав.* Cor Ardens. М., 1911. Ч. 1. С. 7–8).

[7] См.: Весы. 1908. № 4. С. 14; *Иванов Вячеслав.* Cor Ardens. Ч. 1. С. 79 (под заглавием «Exit Cor Ardens»).

[8] См.: *Дешарт О.* Введение // *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 119.

[9] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 208.

[10] Первоначальное заглавие – «Петербург летом» (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 19, л. 45 об.); в примечаниях к этому стихотворению (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 584) заглавие приведено неверно: «На башню мифа».

[11] *Kelly Catriona.* Vjačeslav Ivanov as the «Other»... P. 152–154.

[12] Ibid. P. 157.

[13] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 337.

[14] Ср. строку в «Другому»: «Ты – в лепестках душистого венца»; она может ассоциироваться с заглавием книги Брюсова, посвященной Иванову, и с открывающим ее стихотворением-посвящением «Вячеславу Иванову», прославляющим «поэта, мыслителя, друга».

[15] См.: *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 252–253; *Анненский И.Ф.* Письма к С.К. Маковскому / Публ. А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 222–241. В журнальном разделе «Пчелы и осы Аполлона» – в разговоре (участники которого скрыты под условными обозначениями) о предмете и задачах нового издания – различное понимание «аполлонического» начала обозначено в репликах «философа» (Иванова) и «профессора» (Анненского); «философ» утверждает: «Корни аполлонического искусства в Дионисе. <...> Аполлон. Это строго-священное видение встает, однако, уже за пределами жизни. Белый лик Аполлона мне рисуется, как лик смерти. Я не вижу, куда может вести Аполлон в жизни»; «профессор» парирует: «для меня Аполлон – символ культуры. Бог строя, меры, ясности, которого так недостает в наши дни смятенного хаоса. Я приветствую его возвращение на землю» (Аполлон. 1909. № 1 (окт.). Отд. 1. С. 81).

[16] РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 347.

[17] Ср. письмо Маковского к Вяч. Иванову от 19 мая 1909 г.: «Только что я получил телеграмму от Ин. Фед. Анненского: он очень рад будет видеть нас у себя в пятницу. Итак, я надеюсь, что мы

встретимся в этот день, в *2 часа*, на Царскосельском вокзале. Я уверен, что Вы не пожалеете об этом маленьком путешествии, а мне – доставите настоящую радость» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 139–140 / Подготовка текста Н.А. Богомолова и С.С. Гречишкина).

[18] РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 347.

[19] Там же, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1930.

[20] См.: *Тименчик Р.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 311. «Скорее всего, – пишет Р. Тименчик, – этот план относится к весне 1909 года и связан с проектом издания при „Аполлоне“». В силу этого нельзя признать оправданным предположение И.В. Корецкой о том, что «Другому» является ответом на стихотворное послание Иванова Анненскому «Зачем у кельи Ты подслушал...» (позднее получившее заглавие «Ultimum vale»), отосланное адресату 16 октября 1909 г. (*Корецкая И.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. С. 85–86).

[21] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 297 (статья «О поэзии Иннокентия Анненского», 1910).

[22] Анненский подразумевает свою предполагаемую отставку с должности инспектора Санктпетербургского учебного округа. См.: *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 54–55.

[23] Амиклы – город в Спарте (Елена – супруга спартанского царя Менелая). По одной из версий мифа, зафиксированной Павсанием в «Описании Эллады» (III. 19, 13), Елена была перенесена после смерти на остров Левка в устье Дуная, где соединилась вечным союзом с погибшим в Троянской войне Ахиллом – сыном нереиды Фетиды.

[24] РГБ, ф. 109, карт. 11, ед. хр. 43.

[25] Ср.: *Тименчик Р.Д.* Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов // А. Блок и его окружение: Блоковский сборник VI: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680. Тарту, 1985. С. 103.

[26] Ср. свидетельство М. А. Волошина в недатированном письме к Анненскому: «Я только что вернулся с великой при в редакции «Аполлона». <...> Статья Ваша многих заставила сердиться. Это безусловный успех» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 229). Первый номер «Аполлона», в котором начата печатанием статья «О современном лиризме», вышел в свет 24 октября 1909 г. См. также: *Корецкая И.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. С. 83–85.

[27] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 332–333. О реакции Иванова на статью «О современном лиризме» можно судить по замечанию в письме к нему С.К. Маковского (2 февраля 1910 г.): «Вы остались недовольны статьями Бенуа и Анненского...» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 142). Среди черновых заготовок к статье «О современном лиризме» имеются сделанные Анненским выписки из книги стихов Иванова «Прозрачность», а также наброски к поэтическому портрету Иванова (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 137, л. 12–17 об.): «Как пленяет эта смарагдная красота просветов в мучительстве достижений. Что-то редкое, самоцветное и любовное» (л. 12); «Неужто не поднимешься ты: над Красотою. Неужто?» (л. 13, в связи с цитатами из триптиха «Прекрасное – мило»); «И только тогда она прекрасна, когда в ней есть сомнение, трепет, мольба о прощении – когда она живая человеческая краса, только тогда может эта мысль, пронизав нашу чувствительность, родить Красоту.

А у Вяч. Иванова

Снега, зарей одеты
В пустынях высоты.
Мы – Вечности обеты
В лазури Красоты.

Покинь земные плены,
Воссядь среди царей.

От персти взятым бреньем
Сгорела слепота:
На дольнее прозреньем
Врачует Красота»

(л. 17–17 об.; цитаты из стихотворений «Поэты Духа» и «Возревшие»; см.: *Иванов Вяч.* Прозрачность: Вторая книга лирики. М., 1904. С. 3, 29).

[28] То же стремление прочитывается и в письме Иванова, отправленном Анненскому, видимо, одновременно со стихотворением «Зачем у кельи Ты подслушал...»:

Пятница. 16. X. <1909>.

Дорогой и глубокоуважаемый Иннокентий Федорович,

Во вторник я не могу быть в «Академии» – а как хотелось бы слышать Вас, и как было бы нужно для дела! – Но во вторник заседание Совета Религ<иозно->Философ<ского> Общества, и я обязан сделать длинный, важный и безотлагательный доклад (по корректурам новой книги Розанова), определяющий ближайшие работы Общества. Об этом просто Вас извещаю.

Сердцем благодарный Вам за все, что Вы вложили в свое слово обо мне, – и дружески преданный

Вяч. Иванов

(РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 328. Академия – Общество ревнителей художественного слова при редакции «Аполлона»; вторник – 20 октября. Книга В.В. Розанова – «В темных религиозных лучах», ее издание было запрещено цензурой – см. прим. Е.В. Барабанова к кн.: *Розанов В.В.* Религия и культура. М., 1990. Т. 1. С. 621–622). В книге Иванова «Cor Ardens» (Ч. 1. С. 174) стихотворение «Ultimum vale», посвященное Анненскому, датировано неточно (сентябрь 1909), – вероятно, по памяти.

[29] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 494, 667 (примечания И.И. Подольской). В этом издании письмо Анненского напечатано по автографу, сохранившемуся в его архиве; текст, отосланный адресату, хранится в архиве Иванова (РГБ, ф. 109, карт. 11, ед. хр. 43); существенных различий между ними нет.

[30] *Иванов Вяч.* Борозды и межи... С. 311.

А. Пурин
(Санкт-Петербург)

НЕДОУМЕНИЕ И *ТОСКА*

I

Пусть травы сменятся над капищем волненья,
И восковой в гробу забудется рука,
Мне кажется, меж вас одно *недоуменье*
Все будет жить мое, одна моя *Тоска*...

И спустя две строфы:

В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их.

Эти стихи («Моя Тоска») написаны 12 ноября – за две недели до смерти. Согласно дневниковой записи Кузмина, накануне в редакции «Аполлона» он спорил с Анненским – «за безлюбость и христиа<нство>»[1]. С гримасами редакционной жизни журнала – предпочтением, отданным редактором, Сергеем Маковским, «загадочным» опусам Черубины де Габриак, – связывала, как известно, Ахматова и образ искалеченных детей – ненапечатанных стихотворений. Оба повода – этический диалог с Кузминым, к которому обращены стихи, и творческие «слезы Рахили»[2] – несомненны, но содержание «Моей Тоски» шире и глубже. Оно – о жизни и смерти, об экзистенции современной поэту души, о «душе нашего времени» и о душе поэта. Душа эта во многом синонимична стихотворному творчеству. Но это лишь частный случай.

В общем же – это душа, *отчаянно тоскующая*, утратившая еще во времена Тютчева и Ницше прямую веру, а потому агностическая и внеконфессиональная («Она бесполая, у ней для всех улыбки»); душа, потерявшая идеалы и внеположные ценностные ориентиры:

Она притворщица, у ней порочный вкус –
Качает целый день она пустые зыбки,
И образок в углу – сладчайший Иисус...

Ослепленные «маленькие дети», о которых идет речь в этом трагедийно-античном стихотворении Анненского, суть помраченные идеалы и ценности, поверженные кумиры. Проницательный Ходасевич, назвавший смерть музой Анненского[3], прав ровно наполовину: музой его была экзистенция, а пафосом – поиски оправдания жизни-смерти в обезбоженном мире. Если, согласно Александру Кушнеру, *душа* – главное слово, «главный интерес, главная привязанность»[4] Тютчева, то самая настойчивая и самая болезненная струна поэзии Анненского есть *проблема души*, даже проблема души *как феномена*.

Об именах такой, переживаемой и постигаемой чувствами души – «Недоумении» и «Тоске» – и хочу высказать несколько соображений.

Лирика Анненского – недоумевающая и тоскующая, прежде всего, в силу того, что она философична. Философична, ибо неустанно актуализирует, переводит в значимый для индивида план извечное, знаемое еще со времен Платона и сформулированное средневековой философией, интеллектуальное распятие человеческой души – крестовину феноменов-ноуменов-идеалов-реалий, прикладывает эту «муку идеала» к личной судьбе пишущего и читающего. Анненский – несомненно, самый философический русский поэт XX века; было б нелепо поэтому ожидать на этих страницах сколько-нибудь систематического изложения его поэтической философии. Ограничусь лишь несколькими впечатляющими, на мой взгляд, выписками, непосредственно относящимися к нашей узкой теме:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца и нет начала
Тебе, *тоскующее я*?

(«Листы»)

И разлучить не можешь глаз
Ты с пыльно-зыбкой позолотой,
Но в гамму вечера влилась
Она *тоскующею* нотой

Над миром, что, златим огнем,
Сейчас умрет, не понимая,
Что счастье искрилось не в нем,
А в золотом обмане мая,

Что безвозвратно синева
Его златившая, поблекла...

(«Май»)

Хочу ль понять, *тоскою* пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет – лишь мертвый брезжит свет...

(«Черный силуэт»)

О счастье уста не молили,
Тенями был полон покой,
И чаши открывшихся лилий
Дышали нездешней *тоской*.

И, взоры померкшие нежа,
С *тоской* говорили цветы:
«Мы те же, что были, все те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»

(«Январская сказка»)

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость – только мука
По где-то там сияющей красе..

(«О нет, не стан»)

В твоих глазах упрека нет:
Ты туч закатных догоранье
И сизо-розовый отсвет
Встречаешь, как воспоминанье.

Но я *тоски* не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба.

(«Спутнице»)

Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

(«Я люблю»)

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С ее триадой измерений.

(«Поэту»)

Тоска глядеть, как сходит глянец с благ,
И знать, что все ж вконец не опротивят,
Но горе тем, кто слышит, как в словах
Заигранные клавиши фальшивят.

(«К портрету»)

Что же мы видим из этих почти случайных цитат? Во-первых, то, что Анненский, действительно, загипнотизирован проблемами философии и психологии – видимости и наличности, слитности и раздельности, множественности и единственности... А во-вторых, то, что, при всей противоречивости его лирической философии, *Тоска* Анненского есть не столько *тоска по идеалу*, сколько *тоска идеала* – тоска идеального по реальному, ноумена – по феномену. В «Январской сказке» не скоротечное «ты» дышит «нездешней тоской», а идеально-вечные «лилии». В стихотворении «Спутнице» незакатно-идеальное и есть мертвое. Общая «греза» и есть «грязь» («О нет, не стан»). Любовь – свойство и потенция индивидуального («Я люблю»)... Ценностный акцент, таким образом, сдвигается поэтом в феноменально-реальный (номинальный, но не ноуменальный) угол философского поля, говоря проще: от общего – к частному, от объективного – к субъективному.

Будучи не только крупнейшим лириком русского символизма, но и наиболее полным и подлинным символистом по мироощущению и худо-

жественному методу, Анненский не был, однако, символистом *по догме* и *выбору*, не принадлежал к символистской конфессии. Потому именно не принадлежал, что слышал, как фальшивят «заигранные клавиши» в словах идеологов этого движения. Приведенные выше строки из стихотворения «Поэту», как и все это стихотворение, оставшееся, к сожалению, неизвестным современникам Анненского (опубликовано впервые в 1959 году), – прямая инструкция акмеистам, например Осипу Мандельштаму, – инструкция, показывающая закономерный и *бескризисный* переход от подлинного символизма к новому – ассоциативно-индивидуалистическому, если хотите, искусству:

Красой открытого лица
Влекла Орфея пиерида.
Ужель достойны вы певца,
Покровы кукольной Изиды?

II

То, о чем беседовали 11 ноября 1909 года Анненский и Кузмин, было, по всей вероятности, всегдашним противоречием человеческого *я*, разрываемого противоположно направленными интенциями – индивидуалистической, с одной стороны, и идейно-соборной, конфессиональной, с другой. Иными словами: вечным спором экзистенции и идеи внутри индивида. Вернемся к стихам Анненского, написанным на следующий день:

Да и при чем бы здесь недоуменья были –
Любовь ведь светлая, она кристалл, эфир...
Моя ж безлюбая – дрожит, как лошадь в мыле!
Ей – пир отравленный, мошеннический пир!

Под «любовью» здесь можно понимать структурированную религиозную веру, интегрирующую и растворяющую в себе частные человеческие «недоуменья». Под «безлюбостью» (сравните с записью в кузминском дневнике) – опыт внеобрядового индивидуального оправдания экзистенции, – трагическое, но и проясняющее кредо Анненского.

Занятно сравнить смысловой строй приведенной строфы со строем пушкинского «Моцарта и Сальери», изображающего по существу (и, разумеется, очень пристрастно) тот же спор идеологии с жизнью. «Кристалл» и «эфир» у Анненского – с пушкинскими «поверил я алгеброй гармонию» и «даром Изоры»; «любовь... светлую» у Анненского – с сальериевой «Любовью горящей, самоотверженьем»; наконец, «пир отравленный» – со сценой в венском трактире.

Покажется парадоксом, если я назову Анненского моцартианцем, – как может быть моцартианцем «поэт смерти»? Но это так. Только моцартианец он рефлектирующий, недоумевающий, а значит – тоскующий. И спор – не только в стихотворении «Моя Тоска» – он ведет, на самом деле, не с другим моцартианцем, пускай даже незамутненным особым сомнением, не с Кузминым, а (если уж искать персонального адресата) с

сальерианцем и во многом со своим двойником – Вячеславом Ивановым[5]. И Иванов – мы увидим – не только поднимает брошенную перчатку, но и не может сложить оружия в течение нескольких лет, продолжая борьбу уже не с самим Анненским, а с его *тенью*, с его *Тоской*. Почему? Потому, что *Тоска* эта оказалась несравненно более жизнеспособной, чем идеология русского символизма.

В программном стихотворении «Другому», адресованном, как представляется, скорее Иванову, чем Бальмонту (вспомним строчку: «Твои мечты – *менады* по ночам»)[6], Анненский писал:

Пройдут года... Быть может, месяца...
Иль даже дни, и мы сойдем с дороги:
Ты – в лепестках душистого венца,
Я просто так, задвинутый на дроги.

Наперекор завистливой судьбе
И нищете убого-слабодушной,
Ты памятник оставишь по себе,
Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, дышит, –
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...

Здесь нет возможности развернуто говорить о важном, но общеизвестном – о том, во что превратилось это «как знать», о феноменальной, ни с чем не сравнимой завороженности последующего литературного поколения поэтикой Анненского, завороженности, достигшей даже своего рода героического апофеоза в 1921 году – в мандельштамовском «Концерте на вокзале». В этом стихотворении воспоминание о тени Анненского гениально контаминировано с впечатлением от смерти Блока, как бы слито в обоюдовыпуклую мощную линзу, сквозь которую Мандельштам ретроспективно рассматривает всю русскую поэзию, устраивает ей ночной смотр[7].

Мандельштамовская контаминация очень точна. Ибо Блок, собравший (по мнению Тынянова и Мандельштама, выраженному ими в статьях 1921–1922 годов) лирический репертуар XIX столетия, и Анненский, развернувший в XX век новый стилистический луч (что также известно из первых рук – например, из высказываний Ахматовой), и являют собой своеобразный двойной фокус того, что принято называть символизмом. Между тем, эти замечательные художники как раз далеки от настоящей символистской конфессии, от ее символа веры, в сравнении, скажем, со своими «присяжными» двойниками – Андреем Белым и Вяч. Ивановым.

Больше того, вышедший в начале 1910 года «Кипарисовый ларец» просто *изжил* символизм как общественно значимое течение, и его теоре-

тикам и идеологам, жрецам «кукольной Изиды», не осталось после свершившегося ничего иного кроме как подыскивать пристойные объяснения причинам мнимого кризиса.

В 1910 году (на это в свое время справедливо указал Владимир Вейдле[8]) в русской поэзии произошел невиданный перелом (по Вейдле – рождение «петербургской поэтики»): вся поэзия, не исключая и действующих символистов, стала двигаться в стилистическом фарватере, ограниченном, с одной стороны, творчеством Анненского, с другой – Кузмина[9].

С большой осторожностью и с должной субъективностью можно добавить: культурологическая картина русской литературы начала века, на мой взгляд, недостаточно разработана, а суверенное существование символизма *как стиля*, то есть соответствие имевшей тогда место художественной телесности построениям теоретиков символизма, весьма проблематично. За недостатком доводов воспользуемся метафорой: гусеница декаданса, побившая увядающий реализм, превратилась затем в косную куколку постсоловьевско-ивановского идеологизирования... Но в биологии такое чешуекрылое, не упуская из виду его предварительных метаморфоз, в целом именуют *бабочкой*. Бабочка, выпорхнувшая в 1910 году, была по природе своей бабочкою модерна, арт нуво, югендштиля, лишь рядившейся до поры в символистский кокон.

Именно в этот момент поэзия, обретя крылья, обрела и качественно иную тонкость градаций, бóльшую разрешающую способность, обогатилась степенями свободы, – что суть существенные признаки модерна как Большого стиля начала века[10], совпала, наконец, с историческим менталитетом: стала апеллировать, образно говоря, к юнговым архетипам, а не к фрейдовым символам.

Поскольку мы усмотрели главную струну лирики Анненского в *проблеме души*, позволю себе несколько выписок из сочинения Юнга «Проблема души современного человека»:

«Где бы мы не обнаруживали существования каких-то внешних форм для адекватного выражения стремлений и надежд, будь они *идеалами* (курсив мой. – *А. П.*) или ритуалами, мы можем сказать, что душа находится вовне, что нет психологической проблемы. <...> Но стоит человеку выйти за рамки любой локальной формы религии... душа становится фактором по собственному праву, с нею уже не обойтись привычными мерами. По этой причине мы имеем сегодня психологию, основанную на опыте, а не на догматах веры и не на постулатах какой-нибудь философской системы. Сам факт существования такой психологии является для меня симптомом глубинных конвульсий, происходящих в коллективной душе. <...> Сущность духовной проблемы сегодняшнего дня содержится для меня в том очаровании, которое вызывает душа у современного человека... даже отвратительные ее стороны не заставляют очарованного отпрянуть. <...> Современный человек идет к внутреннему, к созерцанию темных оснований души. <...> Требования физической и психической жизни, несравнимо более сильные, чем в прошлом, могут показаться признаком декаданса, но они могут означать и обновление, ибо, как говорил Гельдерлин: «Там, где опасность, / Растет и спасение». <...> Возникает беспрецедентное напряжение между внешним и внутренним, объективной и субъективной реальностями»[11].

Работа Юнга, опубликованная в 1928 году, удивительным образом перекликается со статьей Анненского «Что такое поэзия?» (1903), в которой, в частности, сказано: «Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию»[12].

Совершенно очевидно, что Анненский не только предвосхитил культурологические и философские веяния XX века, но и был одним из выдающихся всеевропейских аналитиков нового стиля искусства. Наряду, например, с Генрихом Вельфлином, у которого О. Мандельштам попросту взял «играющий мышцами» готический свод. Наряду с Максом Дворжаком, писавшим в 1918 году о высокой готике (но с явной оглядкой на культурную современность): «Человек сделался совсем в другом смысле, чем в античности, центром искусства: не как объект, а как субъект художественной правды и закономерности. <...> В то время как античность... оттесняла субъективное, оно теперь становится важнейшим исходным пунктом художественного творчества. <...> Место всеобщего решения связанных с данностью проблем, решения, противопоставляемого единичным явлениям действительности... заняло восприятие многосложности явлений природы и жизни»[13]. Наряду, наконец, с Хосе Ортегой-и-Гассетом, высказавшим очень похожие соображения о современности в своей книге «Дегуманизация искусства» (1925).

Гумилев, назвавший «Кипарисовый ларец» «катехизисом современной чувствительности»[14], был глубоко прав, когда писал об Анненском: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности»[15]. И еще: «Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа»[16].

Сказанное Гумилевым чрезвычайно важно. Модерн, кажущийся невнимательному наблюдателю стилем декоративным, на самом деле есть как раз преодоление декоративности: всякая точка югендштилевого архитектурного фасада – индивидуальна, она именно – «здесь и сейчас». А «дегуманизация искусства», – то есть, в конце концов, отмеченная акмеистом взаимоподстановка мысли и чувства, – оказывается прорывом к подлинному человеку – от всякого рода идей о человеке: к феномену человека – от ноумена.

Да, «реалистического» человека (попахивающего, увы, средневековой схоластикой или Верой Мухиной, что по сути одно и то же) модерн изготовить не в состоянии. Опыты Анненского, например, в этом направлении закончились Ванькой-ключником, псевдофольклором. Но зато любая графическая линия, любая архитектурная поверхность, любая стихотворная интонация модерна говорит нам о субъективной телесно-психической сложности человеческой индивидуальности. И вся вещь искусства словно льнет к этой сложности, потакает ей, готова стать ее отпечатком и слепком, быть по плечу и по размеру.

Но модерн, не только физиологически, а (что важнее) и психологически, – удобный стиль; не только надежный стиль, но и стиль экзистенциальной надежды – осмысляющий жизнь, утверждающий ее смысл, трактующий о бессмертии. Оживляющий неживое. Одушевляющий неодушевленное. Воскрешающий. Ставящий жизнь выше идеи, частное выше общего, а вернее говоря: умеющий найти оптимальную, безболезненную гармонию универсалий. Не живое умерщвляется, а мертвое мнится живым: зеркало – озером, лестница – каскадом воды, стена – цветущим кустарником или живой кожей, под которой играют мускулы и натянуты сухожилия. Вещь искусства, созданная человеческой рукой, подобна руке и создана для руки. Модерн – братство и рукопожатие, и, возможно, поэтому здесь и происходит снятие противоречия между духовным «аристократизмом» и косной «толпой», между художником и теми, «которые не слышат».

Вопросы эстетики и поэтики русского литературного модерна еще ждут своего серьезного исследователя. Но само его существование и общие черты стиля для нас очевидны. Даже внешние обстоятельства смерти Анненского удивительным образом корреспондируют с семантикой и стилистикой той культуры, которую как бы выявило это событие: *на вокзале*, за несколько лет до того перестроенном в новом архитектурном стиле, *в толпе, скоропостижно*, под свисток динамичного паровоза...*

III

Но вернемся назад и приглядимся к портрету антагониста, нарисованному Анненским в стихотворении «Другому».

«Ты – в лепестках душистого венца», – говорит поэт об этом Другом. – «Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно-воздушный»... Такой приторно-парфюмерной, если не тошнотворно-кладбищенской «незыблемости», такого косного «памятника» и снижающе-пародийного «венца», согласимся, простить невозможно. Но главное: что должна ощущать оболочка куколки, будучи разрываема назревшими внутри крыльями? Иначе говоря, что чувствовал Вяч. Иванов?

Замечательный вообще-то поэт, без параллельной работы которого и Анненский, возможно, не стал бы тем, кем стал, поэт, очень значимый для следующей поэтической генерации, Вячеслав Иванов, судя по его опубликованной переписке, прожил весь 1910 год в особенном, раздраженном напряжении. Причина была в задержке выхода в свет «Cor Ardens» (книга вышла лишь в 1911 году). Когда в начале апреля появился «Кипарисовый ларец», из-под ног символиста словно ушла земля. Ушла, может быть, раньше – сразу со смертью Анненского, привлекшей к его образу и наследию внимание «слышащих».

Отмечу любопытную деталь.

Тот миру дан; я – сокровен...
Ты ж, обнажитель беспощадный,
В толпе глухих душою хладной –
Будь, слышащий, благословен!

* См. приложение.

Несомненно, Иванов пишет это (в обращенном к Анненскому стихотворении «Ultimum vale», помеченном сентябрем 1909 года), отвечая на стихотворение «Другому» как бы от имени будущего (вспомним: «Благословит немой его полет / Среди людей, которые не слышат»). До смерти Анненского отношение к нему Иванова более чем спокойное и корректное: Иванов еще не замечает брошенной царскоселом перчатки, не чувствует всего яда (поменяем тут пушкинские роли местами) этой поэтики.

Но – с поразительной чуткостью – уже в декабре 1909 года Иванов пишет большую и проницательнейшую статью о поэзии Анненского, появившуюся затем в январском номере «Аполлона» за 1910 год. Весь смысловой и даже интонационный строй этого, по существу, первого самоборения символизма со своим «кризисом» – достойный предмет анализа. Напомню лишь, что Иванов, заявляя о преодолении символизмом якобы предсимволистско-импрессионистического и «ассоциативного» метода Малларме, к которому он относит и поэзию Анненского, заканчивает статью несколько противоречиво: «Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. <...> Уединенное сознание допевает в них свою *тоску* (курсив мой. – *А. П.*), умирая на пороге соборности»[17].

Еще отчетливей претензии к поэтике Анненского Иванов высказывает в работе «Мысли о символизме», опубликованной в 1912 году: «Малларме хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали. <...> Называвшие себя символистами, но не знавшие... что символизм говорит о вселенском и соборном... водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого *я*. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор мечты и очарование сонной грезы, от которых мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души...»[18]

Идеологические претензии религиозно-соборного ивановского сознания к сознанию индивидуалистическому предельно ясны. Но, во-первых, интересно сравнить их с совершенно противоположным высказыванием другого религиозного мыслителя – Тейяра де Шардена, из его сочинения «Божественная среда»: «Никакую реальность в ее самой желанной сути не можем мы постичь ни умом, ни сердцем, ни осязанием, если *сама структура вещей* не заставит нас подняться к первоисточнику их совершенства. <...> Заблуждение духовидцев *состоит в смешении различных планов бытия* и, следовательно, в непонимании, какого рода активность присуща каждому из них. <...> Медленное созревание прямых причин, сложная сеть материальных систем, бесконечная последовательность звеньев миропорядка – все это списывается со счетов... Воображение рисует действие Божественного Промысла совершенно открытым и беспорядочным. Это

ложное чудотворство, мешающее человеческому усилию и расхолаживающее его. <...> *Мы можем погрузиться в Бога, лишь продолжив самые индивидуальные особенности нашего внутреннего устроения за их собственные пределы:* вот основное правило, которое всегда позволит отличить подлинную мистику от поддельной»[19].

Негативный аспект этого высказывания полностью соотносим с идеологией русского символизма, позитивный – с поэтикой и миросозерцанием Анненского. И тут, как это ни странно, декларированные им «безлюбье», «тоска» и «недоумение» оказываются далекими от простого богоискательства, оказываются малоотличимыми от *любви*, даже – от христианской *Любви*.

Во-вторых, в связи с рассмотренным противостоянием ложного чудотворства и подлинной мистики мы можем вспомнить тексты ближайших духовных наследников и соратников Анненского – прежде всего «Утро акмеизма» (1912–1913) Осипа Мандельштама и кузминское стихотворение «Листья, цвет и ветка...» (1916), которые символизируют собой окончательное торжество индивидуалистической «поэтики ассоциаций», катарсис русского символизма, победу «мистики» Анненского над ивановским «чудотворством».

В 1915 году Вячеслав Иванов написал стихотворение «Смерть», ориентированное на стихи о смерти Баратынского, заканчивающиеся так:

Недоуменье, принужденье –
Условье смутных наших дней,
Ты всех загадок разрешенье,
Ты разрешенье всех цепей[20].

Стихотворение Иванова, которое я привожу здесь в первой редакции, кажется мне еще и финальным – примирительным – отзвуком его идейно-стилистической полемики с Анненским:

Когда ты говоришь: «Я буду тлеть в могиле,
Земля ж невестою цвести в весенней силе;
Не тронет мертвых вежд не им рассветший свет,
И не приметит мир, что в нем кого-то нет,
Как не заботится корабль в державном беге
О спящем путнике, оставленном на бреге», –
Знай: брачного твой дух не выковал звена
С душой вселенскою, в чьем лоне времена.

Но я б не укорил в безумьи иль надменьи
Восторга слов иных, – когда б в *недоуменьи*
Ты звезды вопрошал: «Ужель я стану прах, –
Вы ж не померкнете? Вся жизнь во всех мирах
Со мною не умрет, осыпав свод мой склепный
Сметенных ваших слав листвою велелепной?..»
Ошибся б мало ты: зане твой склепный свод –
Родные ложесна, чье имя – небосвод.

И последнее. Уже в тридцатые годы Мандельштам назвал стиль новой русской поэзии совершенно по-анненски – «*тоской* по мировой культуре».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 576. Далее цит. по этому изд., в отдельных случаях курсив автора статьи (в дальнейшем не оговаривается).

[2] Ср. в стихотворении «Третий мучительный сонет»: «Но я люблю стихи – и чувства нет святей: / Так любит только мать, и лишь больных детей».

[3] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 452.

[4] *Кушнер А.* Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 159.

[5] Двойником не только в аспекте классической филологии. Любопытно сопоставить творческие биографии и даже интимно-семейные обстоятельства обоих поэтов.

[6] См. в настоящем изд. статью А.В. Лаврова (*прим. ред.*).

[7] Подробнее: *Барзах А.* Рокот фортепьянный // Звезда. 1991. № 11; *Пурин А.* Тот Август // Искусство Ленинграда. 1991. № 8.

[8] *Вейдле В.* Петербургская поэтика // *Гумилев Н.* Собр. соч.: В 4-х т. Вашингтон, 1968. Т. 4.

[9] Развивая метафору Вейдле, можно представить себе местоположение в фарватере каждого из поэтов постсимволизма. Скажем, Георгий Иванов движется где-то по середине: в этом «нулевом» поэте как бы произошла полная взаимонейтрализация щелочи и кислоты – Анненского и Кузмина.

[10] По объективным причинам проблема стиля модерн лучше всего разработана применительно к «дегуманизированному» искусству – архитектуре. Существует прекрасное исследование: *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978.

[11] *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 209–222. Отмечу, что некоторые стихотворения Анненского прочитываются как реализации юнговых архетипов, например стихотворение «?»:

Пусть для ваших открытых сердец
До сих пор это – светлая фея
С упоительной лирой Орфея,
Для меня это – старый мудрец.

По лицу его тяжко проходит
Бороздой Вековая Мечта,
И для мира немые уста
Только бледной улыбкой поводит.

В беловых автографах стихотворение называлось «Поэзия», что облегчает его понимание, но, с другой стороны, и указывает на его возможную связь со статьей «Что такое поэзия?», «юнговское» звучание которой мы здесь отметили.

[12] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 206.

[13] *Дворжак М.* Очерки по искусству средневековья. Л., 1934. С. 123.

[14] *Гумилев Н.* Собр. соч. Т. 4. С. 237.

[15] Там же. С. 166

[16] Там же. С. 222.

[17] *Иванов В.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 586.

[18] Там же. С. 611–612.

[19] *Тейяр де Шарден П.* Божественная среда. М., 1992. С. 74–78.

[20] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983. С. 53.

ПРИЛОЖЕНИЕ

* * *

Он, наверно, предчувствовал, что на вокзале умрет.
А иначе откуда – калеки-кондукторы, мухи?..
Станционный модерн – «Еврипида» его переплет...
И сигнальный флажок отыскался у лысой старухи.

А иначе зачем бы медузы с аттических стен
в вечнозапертом лестничном, как бы избыточном, зале,
где покатый каскад ослабелых коснулся колен,
в трисмегистовых касках – змеились, стекали, свисали?

Даже кажется, и перестроили спешно вокзал
в потакающем, партикулярном, услужливом стиле –
лишь затем, чтобы он на такие ступени упал,
чтобы своды такие тоску аониды вместили.

И морозный Толстой, с паровозных глядящий страниц
рокового финала... И Чехов – сердечные капли...
Он, теплушечный век отворяющий, падает ниц. –
С саквояжем дуэльных лепажей явиться могла б ли?

Не для милой ли тени все льнущие поручни здесь
извиваются, гладкие, все подлокотники гнутся –
вся пронзенная музыкой чадная взвесь? –
Чтоб на миг удержать. Чтоб ей было на что оглянуться.

А. П.

А. Кушнер
(Санкт-Петербург)

О НЕКОТОРЫХ ИСТОКАХ ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО

Как всякий большой поэт, И. Анненский опирался на поэтическую традицию, и не только на русскую, но и мировую.

Однако генезис его поэзии изучен неполно и односторонне. Лучше всего, пожалуй, освоена французская линия его поэтических пристрастий: Бодлер, Леконт де Лиль, Верлен, Малларме, Шарль Кро и др.

Как справедливо пишет А. В. Федоров, «выбор переводимых стихов определяется не только близостью к собственным стихам, не только совпадением переживаний и словесных средств их воплощения, но постоянно также и различием, несходством»[1].

Русская традиция освещена слабее и сводится к более или менее лежащим на поверхности связям с Тютчевым, Пушкиным, отчасти – Баратынским, Лермонтовым, Фетом. Что касается поэтов-современников, то здесь в основном отмечена перекличка с Блоком и В. Ивановым[2].

Вот почему представляется важным указать на влияние, оказанное на Анненского А. К. Толстым.

Приведем полностью (для большей наглядности) стихотворение Толстого «Что за грустная обитель...» (1856):

Что за грустная обитель
И какой знакомый вид!
За стеной храпит смотритель,
Сонно маятник стучит;

Стукнет вправо, стукнет влево,
Будит мыслей длинный ряд;
В нем рассказы и напевы
Затверженные звучат.

А в подсвечнике пылает
Догоревшая свеча,
Где-то пес далеко лает,
Ходит маятник, стуча;

Стукнет влево, стукнет вправо,
Все твердит о старине;
Грустно так; не знаю, право,
Наяву я иль во сне?

Вот уж лошади готовы –
Сел в кибитку и скачу, –
Полно, так ли? Вижу снова
Ту же сальную свечу,

Ту же грустную обитель,
И кругом знакомый вид,

За стеной храпит смотритель,
Сонно маятник стучит...

Совершенно очевидно, что «Тоска маятника» Анненского, написанная полстолетия спустя, можно сказать, – второй и «подновленный» вариант этого стихотворения. У Толстого – «Где-то пес далеко лает», у Анненского – «Где-то тяжко по соломе / Переступит, звякнув, конь». У Толстого – «Ходит маятник, стуча», у Анненского – «Ходит-ходит, вдруг отскочит, / Зашипит – отмерил час...» И «догоревшая свеча», пылающая у Толстого в подсвечнике, у Анненского тоже присутствует – «Желт и черен мой огонь...»

«Дорога. Постоялый двор» – к этой помете под стихотворением Анненского, следовало бы добавить еще одну: "Вспоминая стихи А. Толстого". В самом деле – тот же сюжет, тот же четырехстопный ямб. Между тем, нет никаких сомнений, – они пришли к нему из стихотворения А. Толстого. Отметим, что размер «дорожных жалоб» не был открыт А. Толстым; в нашей поэзии он берет свое начало в пушкинских дорожных стихах.

Полусон-полуявь (у Толстого – «Грустно так; не знаю, право, / Наяву я иль во сне?», у Анненского – «Тело скорбно и разбито, / Но его волнует жуть, / Что обиженно-сердито / Кто-то мне не даст уснуть»), тягостное состояние между сном и бредом здесь – общий мотив.

Вместе с тем, разумеется, «Тоска маятника» Анненского вовсе не копия, не слепок с чужого стихотворения: все замечательные, только ему свойственные «сцепления» между человеческой душой и вещным миром, лексическая оригинальность, типичные для Анненского речевые обороты и рифмы, прерывистость лирического сюжета делают это стихотворение оригинальным, ослепительно новым, – оно никак не могло быть написано в середине XIX века:

И лежу я околдован,
Разве тем я виноват,
Что на белый циферблат
Пышный розан намалеван.

Или:

Ходит-машет, а для такта
И уравнивая шаг,
С злобным рвеньем «так-то, так-то»
Повторяет маниак...

Будучи связано с поэзией А. Толстого, это стихотворение в то же время оказалось устремленным в будущее, прокладывающим дорогу новой поэтике. Здесь Анненский протягивает руку своим последователям, прежде всего Пастернаку.

А вот другой пример:

В стране лучей, незримой нашим взорам,
Вокруг миров вращаются миры...

Нетрудно заметить, что от этих стихов А. Толстого (1856) тянется ниточка к стихотворению Анненского «Среди миров».

И наконец, – стихотворение А. Толстого «Он водил по струнам; упадали...» (1857). Приведу несколько отрывков, в которых нельзя не узнать будущие стихи Анненского.

В них рассказ убедительно-лживый
Развивал невозможную повесть,
И змеиного цвета отливы
Соблазняли и мучили совесть;
Обвиняющий слышался голос,
И рыдали в ответ оправданья...

Или:

И так билося сердце тревожно,
Так ему становилось понятно
Все блаженство, что было возможно
И потеряно так невозвратно...

И еще:

Звуки пели, дрожали так звонко,
Замирали и пели сначала,
Беглым пламенем синяя жженка
Музыканта лицо освещала....

Как тут не вспомнить, например, «Бессонные ночи» Анненского («Какой кошмар! Все та же повесть...») или его «Старых эстонок» («...И мои паутины так тонки...»)!

А составные эпитеты (у Толстого – «убедительно-лживый», у Анненского, например, – «И всю ночь кто-то жалостно-чуткий» в стихотворении «Осень»), речевые повторы с особой смысловой нагрузкой на наречии «так»... Что касается лексики в этом стихотворении Толстого («невозможная повесть», «змеиного цвета отливы», «соблазняли и мучили совесть», «обвиняющий слышался голос», «и рыдали в ответ оправданья», рифма *тревожно – возможно*, «и потеряно так невозвратно»), то и она типично «анненская».

И уж совсем неожиданным может показаться тот факт, что «Колокольчики» Анненского с их почти уже хлебниковской заумью

Дидо Ладо, Дидо Ладо,
Лиду диду ладили,
Дида Лиде ладили

тоже пришли к Анненскому от А. Толстого («Сватовство», 1871):

По вешнему по складу
Мы песню завели,
Ой ладо, диди-ладо!
Ой ладо, лель-люли!

О том, что поэзия А. Толстого была Анненскому небезразлична, можно судить и по его высказыванию в статье «Бальмонт-лирик»: «Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти...»[3]

Упомянув статью «Бальмонт-лирик», отметим, что Анненский высоко ценил Бальмонта, что сейчас нам может показаться странным и даже досадным. Более того, он хвалит его «прерывистые» строки: «Прерывистые строки Бальмонта будто бы несколько противоречат изысканности его стиха. Но это только видимость»[4]. Не правда ли, досадно думать, что «Прерывистые строки» Анненского (1909) как-то перекликаются с этим его высказыванием о чужих стихах?

Анненский выписывает рифмы Бальмонта (*болото – кто-то; осока – широко, навсегда – следа*), называет их богатыми и в то же время лишенными «вычурности» и «вымученности»[5]. Но именно такую рифму, точную и вместе с тем изящную (рифмуются разные части речи), так любил и так культивировал в своих стихах сам Анненский: *тонки – эстонки, глухи – старухи, кровати – виноватей, жалел их – смелых* и т. п.

Наконец, приходится отметить, что на стихотворение Анненского «Будильник» падает тень от бальмонтовского «Дождя», написанного в 1901 году.

А бодрый, как могильщик,
Во мне тревожа мрак,
В стене жучок-точильщик
Твердил «Тик-так. Тик-так».

Равняя звуки точкам,
Началу всех начал,
Он тонким молоточком
Стучал, стучал, стучал...

Ср. у Анненского:

Цепляясь за гвоздочки,
Весь из бессвязных фраз,
Напрасно ищет точки
Томительный рассказ...

Можно предположить, что на Анненского влиял не только Бальмонт, но, например, и Брюсов, и Сологуб.

Не ошибаемся ли мы, не приписываем ли Анненскому влияний, которых на самом деле он не испытывал? Думаю, что нет. В своих критических статьях о современной поэзии он и сам не упускал случая указать на влияние, заимствование, сознательную перекличку.

В статье «О современном лиризме» по поводу стихотворения Сологуба «Мы – пленные звери...» («Мы – пленные звери, / Голосим, как умеем, / Глухо заперты двери, / Мы открыть их не смеем») он пишет: «Первой обозначившейся строчкой была *третья* в напечатанном стихотворении:

– Глухо заперты двери.

Вы узнаете, конечно?..

. . . .
. . . .
Тихо запер я двери –

Ведь это была тоже *третья строчка* в стихотворении Пушкина „Пью за здравие Мэри“»[6] .

И не напоминает ли, например, строфа Сологуба из стихотворения «Высока луна господня»:

В ясных улицах так пусто,
Так мертво.
Не слыхать шагов, ни хруста,
Ничего

«Сиреневую мглу» Анненского:

Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла...

И если у Сологуба в шестой строфе появляется «окно»:

Под холодною луною
Я одна.
Нет, невмочь мне, – я завою
У окна,

то «окно» есть и у Анненского:

Мимоходом только глянула в окно,
И я понял, что люблю ее давно.

Мелодический рисунок двух этих стихотворений чрезвычайно близок, несмотря на то, что строфика у них – разная.

Думаю, например, что и колыбельная Анненского «Без конца и без начала» перекликается с «Тихой колыбельной» Сологуба. «Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле шепчущего, жутко-невыразимо-лунного», – эта характеристика стихов Сологуба в устах Анненского[7] кажется одновременно и самооценкой. И если по поводу стихов Сологуба Анненский замечает, что есть в них «что-то почти карамазовское, какая-то всегдашняя близость преступления»[8] , то с тем же основанием это наблюдение можно отнести и к его собственной колыбельной («Без конца и без начала»):

Тараканы ваши злы,
Съели в избе вам углы.

Или:

А я дитю перевью,
А кота за верею.

Пробует положить ребенка. Тот начинает кричать. (Гневно.)

Расстрели тебя, пострел,
Ай ты нынче очумел?

Большим подспорьем для выяснения переклички Анненского с поэтами-современниками служат его статьи о поэзии: в них он, как и всякий поэт, цитирует и обращает, как правило, внимание на то, что ему самому близко и дорого. Так, например, приведя полностью стихотворение Брюсова «Но почему темно? Горят бессильно свечи...», назвав его «замечательным», он продолжает: «Но в этой пьесе останавливает на себе особое внимание вовсе не стройность, а нечто другое, именно – стих:

В ответ запретных слов спрошу – и получу»[9].

Этот стих, с его динамикой и некоторой неловкостью устной речи, мог бы принадлежать и самому Анненскому. «Я не люблю эротики Брюсова, – замечает Анненский по поводу этого стиха, – и мне досадно, что она меня захватывает»[10]..

И уж нет никакого сомнения в том, что процитированные им строки из брюсовского стихотворения «Отречение» –

Как сладостно сгореть в огне мечты,
В безумном сне, где слиты «я» и «ты» –

должны были ему напомнить его собственные стихи («Петербург»):

Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

А говоря о Блоке («Кто не заучил в свое время наизусть его „Незнакомки“»?), Анненский не случайно задерживается на одной, важной для него детали: «Ее узкая рука – вот первое, что различил в даме поэт. Блок – не Достоевский, чтобы первым был *ее узкий мучительный следок*! И вот широкое *А* уступает багетку узким *Е* и *У*. За широким *А* сохранилось лишь достоинство мужских рифм?

И вЕют дрЕвними повЕрьями
Ее упрУгие шЕлкА.
И шляпа с траУрными пЕрьями,
И в кольцах Узкая рУка.

О, вас не дразнит желание! Нет, нисколько. Все это так близко, так доступно, что вам хочется, напротив, создать тайну вокруг этой узкой руки и девичьего стана, отделить их, уберечь как-нибудь от кроличьих глаз, сказкой окутать...»[11]

Ну как тут не вспомнить «Дальние руки» Анненского!

Зажим был так сладостно сУжен,
Что пУрпУр дремоты поблек, –
Я розовых, Узких жемчУжин
ГУбами Узнал холодок[12].

И разве Анненский не «окутывает сказкой» эти «узкие руки», не создает вокруг них «тайну»?

Вас пологом ночи завесить
Так рады желанья мои...
. . . .
И я только стеблем раздумий
К пугающей сказке прирос...

Недаром это стихотворение было так высоко оценено Блоком. В дневнике 1912 года (18 июня) он приводит из него три строфы и объясняет: «...вдруг почувствовал, как глаза заблестели и затуманились от этих слов»[13]. Известно также, что в стихотворении «Пусть я и жил не любя...» 1915 года Блок в строке «О, эти дальние руки!» цитирует Анненского.

Не правда ли, прелестный, самостоятельный, законченный сюжет?

Поэзия – не отдельное, изолированное дело авторов, ничего не знающих друг о друге, это – грибница, сложное подземное переплетение множества корней.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Федоров А.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 103–111. О том же см.: *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 327, 332.

[2] См. работы Е. Беренштейна, А. Федорова, И. Петровой, М. Козлова, О. Панченко, И. Корецкой, О. Ронена и др.

[3] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 95.

[4] Там же. С. 122.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 349.

[7] Там же. С. 352.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 342.

[10] Там же. С. 343.

[11] Там же. С. 362–363.

[12] Выделено мною. – *А.К.*

[13] Дневник А. Блока: 1911–1913. Л., 1928. С. 109.

Ю.Е. Галанина
(Санкт-Петербург)

ОБ ОДНОМ РАННЕМ ПЕТЕРБУРГСКОМ АДРЕСЕ И. АННЕНСКОГО

В 1860 году семья действительного статского советника Ф.Н. Анненского, отца будущего поэта Иннокентия Анненского, переехала в Петербург из Сибири, где Федор Николаевич служил председателем Томского губернского правления. «Всеобщая адресная книга Петербурга» на 1867–1868 годы сообщает их адрес: Знаменская улица (ул. Восстания), дом 40, квартира 3[1].

В 1873 году Анненские снимали квартиру уже по другому адресу, в более отдаленном от центра районе – на Екатерингофском проспекте (пр. Римского-Корсакова), в доме 35[2].

Федор Николаевич Анненский, получивший прекрасное образование (он окончил Царскосельский лицей), имевший чин IV класса и многолетний служебный опыт, надеялся на дальнейшее продвижение по службе в Петербурге, однако этим надеждам не суждено было осуществиться. Причисленный к министерству внутренних дел и выполнявший первое время лишь отдельные служебные поручения, он лишь эпизодически получал единовременные выходные пособия, подчас довольно крупные. Только в марте 1864 года Федор Николаевич получил при том же министерстве штатную должность чиновника особых поручений V класса с окладом 2 000 рублей в год, которого было явно недостаточно для содержания в столице большой семьи. По воспоминаниям двоюродной сестры будущего поэта и жены его брата А.Н. Анненской, Федор Николаевич «привык в Сибири жить на широкую ногу, как крупный чиновник, получавший большое жалованье и пользовавшийся большим влиянием. Он не мог примириться с тем, что в Петербурге лишился всего своего чиновничьего величия и должен был содержать большую семью на скромное жалование чиновника, причисленного к министерству. Чтобы увеличить свои средства, он стал искать частных занятий и затевать разные аферы, которые большей частью оказывались неудачными. Пользуясь его доверчивым характером, около него ютились разные проходимцы, которые бессовестно обманывали его; дела его запутывались все больше и больше»[3]. Долги росли, неуплата по векселям не раз грозила распродажей имущества. Опись имущества несколько раз намечалась в квартире на Екатерингофском проспекте. В январе 1874 года Ф.Н. Анненский сообщил кредиторам свой новый адрес: Дегтярная улица, 21 (угол 6-й Рождественской, ныне – 6-й Советской). Однако вскоре выяснилось, что этот адрес оказался фиктивным, предназначенным специально для кредиторов. Анненские же в это время жили в другом месте – в квартире, снятой на имя жены Федора Николаевича, Натальи Петровны, в доме Кока у Аларчина моста на Екатерининском канале (кан. Грибоедова).

В том же 1874 году, по разысканиям исследователей, Анненские жили и в доме Бруни у Обуховского моста – на набережной Фонтанки, 107.

1874 год оказался роковым для отца будущего поэта. В министерстве внутренних дел стало известно о частной коммерческой деятельности Федора Николаевича, несовместимой с пребыванием на государственной службе. Разгневанный глава министерства потребовал его немедленной отставки. Во время объяснений с одним из сановников Ф. Н. Анненского поразил мозговой инсульт. С тех пор он оказался прикован к постели.

Несмотря на назначенную «усиленную» пенсию Анненские влачили полунищенское существование, так как почти половина ее удерживалась в пользу кредиторов, а оставшихся денег было явно недостаточно для лечения Федора Николаевича и содержания его семьи, в которой кроме сына Иннокентия были еще две дочери. В 1877 году студент 3-го курса университета Иннокентий Анненский получает «свидетельство о бедности», дающее ему право на дополнительную («необязательную») стипендию[4].

Еще в мае 1875 года, во время подготовки к выпускным экзаменам на аттестат зрелости, Иннокентий Анненский из квартиры родителей на Фонтанке переселился к брату, известному публицисту и экономисту Николаю Федоровичу Анненскому, в дом Мятлева на Почтамтской улице (д. 2, кв. 12)[5]. Николай Федорович оказал огромное влияние на формирование духовного облика будущего поэта и на выработку его общественной позиции. Не случайно в конце жизни И. Анненский признавался, что именно брату он обязан своим «интеллигентным бытием»[6]. В квартире брата на Почтамтской он оставался в течение первого года обучения в университете, куда поступил на историко-филологический факультет в том же 1875 году.

В 1876-м И. Анненский возвращается в квартиру родителей, которые к тому времени переселились на Офицерскую улицу (ул. Декабристов), в дом 57, в котором позднее длительное время жил и умер А. Блок. Совпадение этим не ограничивается: Анненский и Блок в разные годы жили в квартире, которая носила номер 23.

Это удивительное открытие принадлежит Алексею Владимировичу Орлову, военному медику, много лет занимавшемуся изучением жизни и творчества И. Ф. Анненского[7]. В начале 1980-х годов он обнаружил в Ленинградском государственном историческом архиве (ныне – ЦГИА С.-Петербурга) виды на жительство, в одном из которых говорится следующее:

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Предъявитель сего студент Иннокентий Федоров Анненский состоит в ведомстве императорского С.-Петербургского университета. В удостоверение чего дано ему сие свидетельство для свободного проживания в С.-Петербурге, сроком по пятнадцатое октября 1876 года.

С.-Петербург, февраля 24 дня 1876 года. <...>

Жительство имеет [! Адмир<алтейской> части 2 участка в доме № 2/9 кв. 12 по Почтамтской] Коломенск<ой части> по Офицерской <улице> д. 57, кв. 23[8].

Сам факт исправления адреса в данном документе свидетельствует, что Анненский переехал на Офицерскую не ранее 24 февраля и не позднее 15 октября 1876 года. Однако следует принять во внимание, что сам дом был только что построен (его возведение по проекту архитектора М. Ф. Петерсона было начато в 1874 году) и только к осени 1876-го завершились отделочные работы – были оштукатурены и украшены гипсовыми деталями фасады[9]. Тогда, судя по всему, и мог состояться переезд в него Анненских. Согласно дореволюционным строительным уставам, существовало правило, по которому каменные дома после постройки должны были некоторое время «досушиваться». Квартиры в новых постройках сдавались по очень низким ценам, что, по-видимому, и оказалось причиной, по которой выбор Анненских пал на этот дом.

Тот же адрес на Офицерской указан и в видах на жительство, полученных Анненским во время обучения на 3-м и 4-м курсах[10]. Вид на жительство за последний университетский год Анненского в архивном деле отсутствует, однако можно предположить, что переезд с парализованным отцом был затруднительным и семья оставалась на Офицерской. Там, по-видимому, и жил Анненский до окончания университета и женитьбы осенью 1879 года.

Необходимо отметить, что Коломенская часть столицы, или Коломна, как все ее называли, в которой прошли студенческие годы Анненского, была и в прежние и в последующие годы связана с именами поэтов, художников, актеров, музыкантов. Здесь жили Пушкин и Грибоедов, Лермонтов и Салтыков-Щедрин, Глинка и Мусоргский, Балакирев и Чайковский... В начале XX века этот район облюбовали художники-мирискусники, высоко ценившие красоту петербургской старины.

Коломна была одной из самых низко расположенных частей города – с болотцами, речками, ручейками. Позднее они превратились в одетые в гранит каналы и реки. На тихих набережных особенно ощущалась притягательная сила петербургской водной стихии. Это своеобразие Коломны не мог не оценить начинающий поэт, писавший в 1874 году в одной из своих ранних поэм («Mater Dolorosa»*):

Как я любил от городского шума
Укрыться в сад, и шелесту берез
Внимать в запущенной алее сидя...

. . . . душа полна
Какой-то безотчетно-грустной думы,
Кого-то ждешь, в какой-то край летишь,
Мечте безвестный, горячо так любишь
Кого-то... чьих-то ждешь задумчивых речей

* Скорбящая богоматерь (лат.) – *Ред.*

И нежной ласки, и в вечерних тенях
Чего-то сердцем ищешь... И с тем сном
Расстаться и не может и не хочет
Душа... Сидишь, забытый и один,
И над тобой поникнет ночь ветвями...[11]

Писать стихи Анненский начал рано. В своей автобиографии он вспоминал: «Как большинство людей моего поколения, если они, как я, выросли в литературных и даже точнее – литераторских традициях, я рано начал писать... писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался «оформлять словами». Черт знает что! Мои приятели, теперь покойные лирики, Николай Кобылин и Анатолий Вигилянский (Вий), уже брали штурмом несколько редакций из тех, что поскромнее, и покойный Шеллер, вздыхая, капитулировал иногда перед их дранг'ом*. Но я твердо держался глубоко запавших мне в душу слов моего брата Николая Федоровича: «До тридцати лет не надо печататься», и довольствовался тем, что знакомые девицы переписывали мои стихи и даже (ну, как было тут не сделаться феминистом!) учили эту чепуху наизусть. В университете – как отрезало со стихами. Я влюбился в филологию и ничего не писал кроме диссертаций»[12].

Сохранившиеся ранние стихотворения Анненского слабы и традиционны, в них невозможно почувствовать того тонкого лирика, который решится опубликовать свои стихи почти три десятилетия спустя. Родственница поэта Т. Богданович вспоминала, как вышучивали юношеские стихи Анненского его сестры-насмешницы: «...Иннокентий давал не меньше пищи для шуток. В особенности доставалось его ранним поэтическим опытам. Он пытался скрывать их, но в маленькой тесной квартире это было нелегко и сестры скоро обнаружили у него любимый плод его раннего вдохновения, длинную патетическую поэму «Мангали»[13].

Мария Федоровна (сестра И. Ф. Анненского. – *Ю. Г.*) уверяла, что в ней был такой стих: «Бог шлет с небес ей сладостную фигу».

Можно себе представить, сколько шуток это породило.

Мария Федоровна написала стихотворную пародию, изображавшую печальную судьбу злополучной героини в петербургских редакциях.

Юный поэт будто бы тщетно носил ее из редакции в редакцию. В действительности он не только не помышлял ее печатать, но сам впоследствии, к сожалению, уничтожил[14].

Невзирая на это, жестокая сестра описывала, как автор глушит редакторов чтением своей бесконечной поэмы.

«Мангали – моя отрада!» – взывает он, а безжалостный редактор прерывает:

«Нам не надо! Нам не надо!»

---

* Натиском (нем.) – *Ред.*

Увлеченный автор не слушает.

«Мангали – мой голубочек», – продолжает он.

«Ну, проваливай, дружочек!» – решительно выпроваживает поэта редактор.

Эти стихотворные перепалки нисколько не портили отношений молодых Анненских»[15].

Один из сохранившихся отрывков поэмы «Магали» датирован 1879 годом[16]. Это позволяет опровергнуть заявление поэта о том, что в студенческие годы он не занимался поэтическим творчеством. «Магали» создавалась именно тогда, когда Анненский был студентом и жил на Офицерской улице.

Эти же годы были наполнены филологическими занятиями. Анненский, имевший исключительные способности к языкам[17], учился на отделении сравнительного языкознания историко-филологического факультета. Его дипломное сочинение было посвящено южнорусским песням.

В 1877 году перешедший на 3-й курс студент-филолог был приглашен репетитором к сыновьям 36-летней вдовы Надежды (Дины, как звали ее дома) Валентиновны Хмара-Барщевской. Чуть не впервые в жизни Анненский страстно влюбился. Но Дина Валентиновна, отличавшаяся твердой волей и смотревшая на жизнь более трезво, отказалась венчаться со студентом; свадьбу отложили до окончания им университета.

Сын поэта рассказал по семейным преданиям историю, произошедшую с дипломным сочинением отца:

«В доме от опрокинутой лампы произошел маленький пожар, во время которого почти целиком сгорел черновик оконченного сочинения. До срока подачи времени оставалось уже немного, и отцу ничего не оставалось другого, как примириться с фактом гибели своего труда и улыбнувшейся возможности получить медаль.

Был он в то время уже женихом, строились уже планы будущей жизни, а потому отнесся он к этому случаю сравнительно легко.

Но мать взглянула на дело иначе. Прекрасно сознавая, что легкость эта является чисто внешней и обусловливается только событиями личной его жизни, она, действуя на самолюбие отца и, чисто по-женски, отказываясь входить в обсуждение – возможно это или нет, легко ли это или трудно, – решительно потребовала, чтобы сочинение было восстановлено, причем, хотя и в шутливой форме, но все же весьма настойчиво стала говорить, что свадьбы не будет, если сочинение вовремя не представится куда следует.

И вот отец снова засел за работу, написал сочинение почти заново, подал его в срок и в результате получил золотую медаль...

Не могу не упомянуть об оригинальном девизе, под которым было подано отцом это сочинение: „Полюби нас черненькими... а беленькими нас всякий полюбит“»[18].

Университет Анненский закончил со званием кандидата, которое было получено благодаря представленной работе. Так закончился «коломенский» период его жизни.

Конечно, было бы очень заманчиво считать, что два великих поэта – Анненский и Блок – в разное время жили в одной и той же квартире[19]. Но необходимо иметь в виду, что нумерация квартир в доме на Офицерской неоднократно менялась, и местонахождение квартиры № 23 в 1876 году сейчас установить трудно. Можно лишь предположить, принимая во внимание сохранившуюся систему начальной нумерации квартир, что квартира № 23 сразу после постройки дома находилась на 4-м этаже по третьей лестнице, то есть там, где ныне расположена квартира № 21, в которой Блок жил с 1912 по 1920 год, до переезда в квартиру № 23 на второй этаж.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Всеобщая адресная книга С.-Петербурга с Васильевским островом, Петербургской и Выборгской сторонами. СПб., 1867–1868. Отд. 3.

[2] Русская литература. 1985. № 2. С. 172.

[3] Русское богатство. 1913. № 1. С. 73.

[4] ЦГИА С.-Петербурга, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 18333, л. 6–7 об.; *Федоров А.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 12.

[5] Русское богатство. 1913. № 1. С. 73.

[6] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 495.

[7] См.: Русская литература. 1985. № 2. С. 172.

[8] ЦГИА С.-Петербурга, ф. 14, оп, 3, ед. хр. 18333, л. 16. Квадратными скобками нами отмечена зачеркнутая часть текста.

[9] Там же, ф. 513, оп. 102, ед. хр. 3715.

[10] Там же, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 18333, л. 4, 5, 12.

[11] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 161.

[12] *Анненский И.* Книги отражений. С. 495.

[13] Правильное название произведения Анненского – «Магали» (перевод отрывка из поэмы Фр. Мистраля «Мирей»), см.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 232–235.

[14] Стихотворение сохранилось в архиве сына поэта, ныне два автографа находятся в РГАЛИ.

[15] *Лавров А. В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1981. Л., 1983. С. 78–79.

[16] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 588.

[17] Сын поэта В.И. Анненский (Валентин Кривич) писал в воспоминаниях об отце: «Помнится мне цифра 14, всегда упоминавшаяся, когда почему-либо заходила речь о языках, ему знакомых» (Литературная мысль: Альманах 3. Л., 1925. С. 220).

[18] Там же.

[19] См.: *Федоров А.* Иннокентий Анненский... С. 11–12.

Г.Т. Савельева
(Санкт-Петербург)

ДВА МИФА О ЦАРСКОМ СЕЛЕ
Анненский и Мандельштам

Царское Село, этот великолепный образец дворцово-паркового искусства, изначально было основано как некий феномен – чудо цивилизации и техники, где все начиналось впервые: и первая железная дорога, и первая электростанция, и первая телефонная линия... Но для нас это, в первую очередь, «город муз», «литературный символ», как назовет Царское Село Эрих Федорович Голлербах в книге, посвященной памяти И. Ф. Анненского[1].

В самом восприятии Царского Села и заложены два мифа о нем как о городе царей и «царских чудес» и как о городе поэтов и литературных чудес.

Среди стихотворений, посвященных И. Ф. Анненским Царскому Селу, есть одно с необычным названием – «Л.И. Микулич»[2]:

Там на портретах строги лица,
И тонок там туман седой,
Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой.
Там нимфа с таицкой водой,
Водой, которой не разлиться,
Там стала лебедем Фелица
И бронзой Пушкин молодой.

Там воды зыблются светло
И гордо царствуют березы,
Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло.
Там все, что навсегда ушло,
Чтоб навевать сиреням грезы
. . . .
Скажите: «Царское Село» –
И улыбнемся мы сквозь слезы.

В своей известной статье о Пушкине И. Анненский назвал Царское Село «парком воспоминаний», благодаря которому «в душе Пушкина должна была впервые развиться наклонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже всегда особенно любил этот душевный настрой»[3].

Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» (1814), таким образом, были рождены самим жанром садово-паркового искусства, изначально основанным на «поэтике воспоминаний». Об этом пишет в книге «Поэзия садов» Д. С. Лихачев, отмечая все возрастающую роль слова в парковом искусстве конца XVIII – начала XIX века[4].

Стихотворение Анненского также можно было бы назвать «Воспоминанием в Царском Селе», тем более что, как и Пушкин в 1814 году, он в момент создания стихотворения находился в Царском Селе.

Именно это обстоятельство подчеркивает одно яркое и необычное свойство стихотворения, а именно то, что начинается оно указательным местоимением «там», которое анафорически повторяется в 8 из 16 строк стихотворения. Снабженное сверхсистемным ударением, оно создает не только своеобразный музыкальный ритм, но и некую эпическую дистанцию между автором и предметом описания (или лучше сказать – созерцания). Характерно, что это «там» существует и у Пушкина – в лицейских «Воспоминаниях в Царском Селе» 1814 года, однако в его одноименном стихотворении 1829 года, где Пушкину не нужно было искусственно создавать дистанцию (она уже существовала и не менее эпическая) «там» исчезает.

Важность дейктических средств языка, которые локализуют пространственно-временные отношения и указывают на степень какого-либо качества, свойства предмета или явления, уже отмечена в работе А.Е. Барзаха «Соучастие в безмолвии»[5]. Однако им рассмотрены случаи использования Анненским тех средств, которые особо маркируют и подчеркивают значение «мгновенности», важности «поэтического мига». Не менее характерно для поэта и обращение к иным вариантам дейксиса, обозначающим другой временной полюс – вечность. К числу таких средств и относится слово там, которое вводит тему недостижимости далекого идеально-прекрасного мира. Это совершенно укладывается в рамки романтического мировоззрения, если вспомнить знаменитое гетевское «Туда, туда...» из Песни Миньоны («Годы учения Вильгельма Мейстера»), подхваченное немецкими романтиками.

Сама по себе ситуация использования слова там для Анненского совершенно не является уникальной. В сборнике стихотворений, который вышел в Большой серии Библиотеки поэта[6], это слово встречается 68 раз (в 33 стихотворениях), причем 39 из них – в начале строки, а в одном из стихотворений *там* даже вынесено в заглавие (есть также стихотворение, одна из строк которого начинается словами: «Туда, к надлунным очертаньям...» – «Парки – бабье лепетанье»).

Показать здесь все варианты использования не представляется возможным. Однако, как правило, *там* у Анненского отнюдь не указывает на местоположение объекта или субъекта поэтического текста. Ср.: «*Там* Бесконечность – только миг...» (∞), «*Там* в дымных топазах запястий...» («Который?»), «И целый мир на Здесь и *Там* / В тот миг безумья разомкнула...» («На пороге»), «*Там* полон старый сад луной и небылицей, / *Там* клен бумажные заворожил листы, / *Там* в очертаниях тревожной пустоты...» («Первый фортепьянный сонет»), «*Там* все, что прожито – желанье и тоска...» («Тоска мимолетности»), «*Там* тоскует по мне Андромеда...» («Я на дне»), «*Там* заснула и ты, Добродетель...» («Рабочая корзинка»), «Все, что можешь ты *там,* все ты смеешь теперь...» («Струя резеды в темном вагоне»). Примеры выбраны почти наугад (курсив мой. – *Г. С.*), но все они демонстрируют использование слова «там» в экзистенциальном значении.

И в стихотворении «Л. И. Микулич» слово «там» создает атмосферу прекрасного царскосельского мира, а также вводит систему со- и противопоставлений образов, соединенных в пары, подчеркивая их параллелизм на семантическом уровне.

Там на портретах строги лица
И тонок там туман седой...

Такова первая пара образов. Что может быть определеннее, конкретнее лиц на портретах и, напротив, неопределеннее – седого тонкого тумана, от которого веет тайной первообраза, первотворения, чуда первозданности, библейским духом над водами. Аллитерация «т» в сочетании с сонорными и ассонансом «а» подчеркивает соответствие романтически недостижимого «там» и тонкого тумана. На лексико-грамматическом уровне краткие прилагательные, образующие эпитеты, не только придают образу своеобразие и свежесть, но и создают впечатление архаизма, отсылающего нас к высокому стилю «осьмнадцатого» столетия. Особенно – «там на портретах строги лица», с возможной реминисценцией из Пушкина: «Царей портреты на стенах» (2 глава «Евгения Онегина»).

В стихотворении Анненского не упоминается «барочная» и «ампирная» красота царскосельских дворцов, она как бы растворена в великолепии садов, что являет собой единый поэтический образ «великолепья небылицы» (здесь также возможна реминисценция из стихотворения Пушкина «В начале жизни школу помню я...»: «Великолепный мрак чужого сада...»):

Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой...

В этом образе нет ничего материального, конкретного. Вообще, отсутствует сама стихия камня, которая в «петербургском мифе» сопрягается с темой «злого чуда»: «только камни нам дал чародей...» («Петербург»). Ничего подобного нет здесь. Происходит чудо, которое так важно для Анненского: статичность пейзажа преодолевается экспрессией, заложенной в образе, его одухотворенностью.

Первая строфа стихотворения и посвящена чуду превращения, метаморфозы. Знаменитая «молочница» – Перетта, пришедшая в царскосельский сад из басни, важной своим нравоучением, становится и лирической героиней стихотворения, как и пушкинская дева («Царскосельская статуя»), и царскосельским божеством[7] :

Там нимфа с таицкой водой,
Водой, которой не разлиться...

В этом «не разлиться» у Анненского воплощена мечта романтиков об остановленном мгновении, которое длится вечность. Но нам хочется обратить внимание на несколько необычное (если не парадоксальное) сочетание античного *нимфа* с краеведческим *таицкая вода*. Здесь, возможно, скрыто одно очень личное для Анненского переживание пушкинской темы. И здесь необходимо вспомнить семейное предание Анненских о

том, что бабушка Иннокентия Федоровича была урожденной Ганнибал, а именно – дочерью одного из сыновей «арапа Петра Великого». На существование предания указывают два источника: французский (из семьи сестры Анненского, которая вышла замуж за француза Жозефа Деникера) и русский (от близкого друга старшего брата Иннокентия Федоровича, Николая, – С.Я. Елпатьевского)[8]. Учитывая близость братьев, невозможно предположить, что Анненский мог не знать этого обстоятельства. Скорее, как человек скромный и деликатный, публично заявлять об этом он не желал. Другое дело – поэзия. Нас же интересует следующий факт: село Малые Тайцы, связанное с протекающими Таицкими ключами, воды которых питали не только вышеупомянутый фонтан, но и все царскосельские пруды, принадлежало некогда Абраму Петровичу Ганнибалу[9]. Вряд ли Анненский всерьез занимался генеалогическими изысканиями, а вот краеведческий интерес был ему не чужд. Так, в своей статье о Пушкине он отмечает, что няня его «была взята из наших же мест... из-под Суйды, недалеко от Гатчины»[10]. Таким образом, Анненского с Пушкиным, возможно, связывает не только единый генеалогический источник, но и реальный – таицкий, питающий не только парковые затеи, но и цветы царскосельской поэзии.

«Девушка с кувшином» у Анненского становится одним из genio loci* Царского Села. Два других, образующих новую коррелятивную пару, названы в следующем двустишии, которое является итогом первой строфы:

Там стала лебедем Фелица
И бронзой Пушкин молодой...

Трудно представить себе нечто более оппозиционное, нежели *поэт* и *царь*, но здесь, в волшебном пространстве стиха, и там, в чудесном мире метаморфоз, где даже императрица может стать поэтом, эта оппозиция отчасти снимается – поэт и царь становятся равнозначны, но все же не равновелики, поскольку единственно реальное имя в этом стихотворении это имя Пушкина, тоже ставшее царскосельским мифом.

Великодержавная хозяйка Царского Села присутствует в стихотворении и как героиня оды Державина («Фелица»), и как автор «Сказки о царевиче Хлоре», и как царскосельский символ – лебедь, который отсылает нас к античному мифу, что создает некий эротический оттенок, не чуждый образу самой императрицы. Возможны также и реминисценции из поэзии Пушкина или Жуковского. Кроме того, образ лебедя это метафора-загадка, не называющая, но подразумевающая высокое понятие – поэт. Эту же метафору использует позднее и Гумилев, назвав самого Анненского «последним из царскосельских лебедей» («Памяти Анненского»).

Безусловно, лебедя-Фелицу также можно назвать genio loci, как и саму императрицу Екатерину, но уже не в поэтическом мифе, а в «царском». Соперничество двух мифов находит свое выражение и в истории царскосельских гениев места. Как явствует из письма А. И. Тургенева князю П. А. Вяземскому от 5 августа 1819 года, преемником Екатерины становится Александр I. Именно его бюст находился в Лицейском саду на по-

* Покровитель места (лат.). – Ред.

стаменте из дерна с посвящением «Genio loci»[11]. Трудно сказать, когда и куда исчез этот бюст (возможно, причиной тому был сильный пожар в Лицее в 1820 году), но оставшуюся часть памятника лицейское предание прочно связало с именем Пушкина[12]. Это очень важный момент: реальный царскосельский миф одержал победу над исторической реальностью, а миф поэтический – над мифом царским.

И.Ф. Анненский фиксирует создание легенды так: «Имя Пушкина както само собой приурочилось потом к этому местному памятнику, и еще лицеисты окружали свой палладиум благоговением»[13]. Эти слова написаны Анненским на следующий день после того, как в Лицейском саду был заложен первый камень памятника Пушкину (к его открытию был причастен и сам Иннокентий Федорович), который появляется в двух его стихотворениях (в рассматриваемом нами и в стихотворении «Бронзовый поэт»). В обоих стихотворениях поэт делает акцент на превращении Пушкина в бронзу, в котором воплощена не только тема увековеченной славы, но и античный миф о людях бронзового века. Однако в отличие от стихотворения «Бронзовый поэт», где создается ситуация преодоления статичности (оживление статуи), в стихотворении «Л. И. Микулич» происходит обратное: живой Пушкин как бы застывает, становится бронзой, не только приобретая статичность, но и превращаясь в миф. Время тоже останавливается, переходит в иное качество – вечность.

Литературный миф создан. Остается дополнить его и развить тему гармонии поэзии с миром природы:

Там воды зыблются светло
И гордо царствуют березы...

«Царствующие березы» – не олицетворение, это персонификация. Вот кто по-настоящему царствует в мире Анненского. Горизонталь *зыблющихся вод* и вертикаль *царствующих берез* создают своеобразную статику пейзажа, картину абсолютной божественной гармонии окружающего мира, мира одухотворенной природы. Но вот настоящее время в стихотворении сменяется временем прошедшим:

Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло...

Заклинательный повтор в первой строке создает впечатление императива. В этих розах, унесенных потоком, заключено так много: это и реальные розы, некогда цветшие на царицыном Розовом поле (о котором писал Пушкин в вариантах «Евгения Онегина»), и «розовость» воспоминаний, о чем писал сам Анненский[14], и цветы классической поэзии конца XVIII – начала XIX века. Вообще цветы – особая тема в поэзии Анненского, и ее продолжает следующее двустишие:

Там все, что навсегда ушло,
Чтоб навевать сиреням грезы...

Конечно же, на рубеже XIX – XX столетий с его декадансом и импрессионизмом поэту, художнику была ближе сирень[15]. У Анненского си-

рень, как правило, связана с переходным состоянием полусна-полуяви, с этой точки зрения характерны сами названия стихотворений, где появляется сирень: «Дремотность», «Призраки», «TRÄUMEREI»* .

Для понимания образа в этом стихотворении необходимо вспомнить две отмеченные Анненским пушкинские ассоциации: процесса творчества – «или с грезами первосония... или с лесными зарослями где-нибудь у воды», а темы воспоминаний – с «сознанием безвозвратности пережитого»[16] . «Грезы сиреней» здесь становятся символом и самого творческого процесса, и «безвозвратности воспоминаний», всего, «что навсегда ушло»...

Пейзажная лирика Иннокентия Федоровича, как правило, трагична, но здесь в волшебном пространстве царскосельского мира и стиха этого нет. И «струя резеды в темном вагоне» (складень «Добродетель», 2), несущая щемящую волну тоски, здесь лишь «нежно веет резедой», внося лишь легкий, чуть уловимый аромат грусти.

Смена грамматических времен в стихотворении демонстрирует увеличение временной дистанции между лирическим субъектом и объектом стихотворения. В начале роль глаголов (сказуемых) играют краткие прилагательные (строги, тонок). Затем появляются глаголы: веет (настоящее время) и не разлиться (инфинитив). Но времени как бы нет. Время глагольных форм начинает чередоваться: перфект (стала), настоящее время (зыблются, царствуют), дважды прошедшее неопределенное (были) и, наконец, не просто перфект, но скорее – плюсквамперфект (давно забытое предпрошедшее время): «все, что навсегда ушло...». Создается парадоксальная ситуация: чем ближе автор к настоящему времени (точнее, к настоящему моменту), тем больше в тексте глагольных форм прошедшего времени, и таким образом тем дальше настоящее время мифа, заданное в начале стихотворения мифологическим «там». Переход от прошедшего времени осуществляется отточиями. И здесь, за чертой, откуда смотрим мы вместе с Анненским на «навсегда ушедшее», появляется новое время. Две последние строки стихотворения (вместе с лирическими героями) совершают дальнейшее продвижение по временной оси – вперед, соединяя императив с будущим временем:

Скажите: «Царское Село» –
И улыбнемся мы сквозь слезы...

Царскосельская природа, рождающая поэзию и сама ею рождаемая, – мифологема Царского Села. В отличие от петербургского мифа («Петербург»):

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...

здесь, в царскосельском мифе, есть все: и чудеса, и святыни, и миражи, и улыбка, и слезы, «и божество, и вдохновенье»...

Таково Царское Село Анненского, и для следующего поколения он сам входит в «Элизиум теней», становится одним из genio loci Царского

* Грезы (нем.). – Ред.

Села. Так Николай Николаевич Пунин пишет: «Из тех, кто его знал, ни один уже не войдет в аллеи Царскосельского парка свободным от тоски, меланхолии или хотя бы обычности воспоминания о нем... В нежно дрожащем просторе озера, в ветвях, чернеющих перед фронтонами Екатерининского дворца, в белом мраморе замерзающих статуй живет... воспоминание о нем...»[17].

Среди тех, кто успел встретиться с Анненским[18] и признать его «великим поэтом»[19], – Осип Эмильевич Мандельштам, который разработал свою версию царскосельского мифа в стихотворении «Царское Село»[20]:

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях – клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»
Казармы, парки, и дворцы...

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дюма...
Особняки – а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!..
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась –
Не сомневаюсь – это князь...

И возвращается домой –
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой –
Что возвращается домой...

У Мандельштама мы не найдем ни одного намека на «город муз». Это военно-парадное Царское Село, вернее, его картинки (сродни популярной игре в Живые картины), которые не только кинематографичны, но даже «озвучены». Вообще, звук – очень важный компонент образов Мандельштама, в отличие от Анненского, для которого более значимым является запах, аромат.

Каждая картинка, словно цветной слайд, отщелкивается опоясывающей рифмой или повтором первой и последней строк каждого пятистишия. Картинок тоже пять: уланы; «казармы, парки и дворцы»; «однодумы-генералы» в одноэтажных особняках; князь со свитой и, наконец, «карета с мощами фрейлины седой».

Лучшим комментарием к стихотворению являются строки самого Мандельштама из «Шума времени», написанные о Павловске, где он провел

свое детство: «Круглый год на зимней даче [мы] жили в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов... и взяточников, скопивших на дачу-особняк»[21].

Характерно, что в стихотворении Мандельштама нет ни божества (хотя есть мощи), ни природы. Есть декорация. Бутафорски-игрушечный городок (как не вспомнить ахматовских лошадок из стихотворения «В Царском Селе»), где на деревьях не снег, а «клочья ваты», где игрушечные особняки и игрушечные паровозики, игрушечная свита в стеклянном павильоне. Это не «царство берез» Анненского, а «царство этикета», если еще не ушедшее, то уходящее в мифологическую даль времен. Стихотворение Мандельштама, написанное в форме французского рондо, – приглашение к прогулке, к недальнему путешествию, в которое поэт зовет своего друга Георгия Иванова (которому оно и посвящено). Полушутливое-полусерьезное стихотворение дышит пафосом «туризма». Об этом пишет Н.А. Струве, не только намечая таким образом одну из тем в творчестве Мандельштама, но и называя его поэтом «новой цивилизации» и «американизации жизни»[22].

Действительно, читая стихотворения О. Мандельштама, мы можем посетить и «Казино», и «Американ бар», и вслед за двадцатилетней американкой поспешить на Акрополь, «чтоб сахар мраморный толочь», и сожалеть вместе с ней, что «Людовик больше не на троне...» («Американка»). Так и стихотворение «Царское Село» – не паломничесво к святым местам, которое стало следствием поэзии Анненского (о чем пишет Э. Ф. Голлербах[23]), а путешествие. Поездка в своеобразное «Царское-land» – в основе стихотворения Мандельштама.

«Искусное и тактичное смешение архаизмов высокого стиля... с обыденными тривиальными выражениями», отмеченное Н. Струве в стихотворении «Американ бар», существует и здесь, например: *мощи*, *тайный страх* и «*здорово молодцы*», пьянка (или *пьяны*). Это соединение, по мнению Н. Струве, создает «*квазимифическое* значение, предохраненное юмором» (курсив мой. – *Г. С.*)[24]. Таким образом, можно говорить о том, что *царский* вариант мифа разработан Мандельштамом в лирической форме, но все же в ироническом ключе. А именно сочетание мифа и лирики дает возможность для создания ситуации «вечного мгновения», которое, по словам Н. Струве, «как никто умел выбрать...» Мандельштам[25].

«Царское Село» Мандельштама было написано в 1912 году, а стихотворение Анненского опубликовано в 1923-м, но можно сделать предположение, что Осип Эмильевич знал стихотворение Анненского и в своем литературном опыте отталкивался от версии Иннокентия Федоровича. У нас нет возможности подробно показать сходство поэтики двух стихотворений. Укажем лишь не некоторые, на наш взгляд, не случайные совпадения: во-первых, метрической системы стихотворений – в плавных переходах от четырехстопного ямба к пэону 4 и пэону 2 в обоих стихотворениях (кстати, оба пэона особо значимые для Анненского размеры, если вспомнить сонет «Пэон второй - пэон четвертый»), можно указать также на чередование мужских и женских рифм. Во-вторых, на лексико-грамматическом уровне достаточно ярко звучит сходство таких строк: «Там на портретах строги лица» (Анненский) и «Там улыбаются уланы»

(Мандельштам) или «Там нимфа с таицкой водой» (Анненский) и «Там улыбаются мещанки» (Мандельштам, варианты), далее: «И гордо царствуют березы», «И бронзой Пушкин молодой» (Анненский) и «И возвращаются домой», «И саблю волоча сердито», «И грянут здравия раскаты» (Мандельштам). К этому можно прибавить соответствие двух императивов, заданных в стихотворениях: «Скажите: „Царское Село“» (Анненский) и «Поедем в Царское Село» (Мандельштам). Безусловно, если Анненскому, как царскоселу, достаточно было только произнести заветные слова «Царское Село», то Мандельштаму необходимо было туда поехать[26] .

Итак, два стихотворения, две улыбки... Одна – «сквозь слезы», другая – обаятельная, добрая, чуть насмешливая. И два мифа, которые когда-то соединял в своем творчестве Пушкин и которые разделили поэты «серебряного века». Нужно сказать, что оба этих мифа объединяются в третьем. Поскольку Царское Село не только «город муз» и «город царей», но еще и центр просвещения, началом которого был пушкинский Лицей, открытый во дворцовом флигеле под эгидой императора Александра. И не случайно в середине нашего века существовал проект, душой которого был Сергей Иванович Вавилов, сделать этот город академическим и научным центром[27] . Проект этот так и не осуществился, но научный, педагогический феномен Царского Села тоже стал мифом, в который входит и имя Иннокентия Федоровича Анненского и который был не только прекрасным поэтом, но и преподавателем, педагогом, проповедником новой поэзии... И которого многие замечательные представители 1910-х годов называли своим гимназическим или же литературным учителем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *Голлербах Э.* Город муз: Царское Село в поэзии. СПб., 1993, С. 44.

[2] Название стихотворения является одновременно и посвящением. Автографы находятся в ЦГАЛИ и в ИРЛИ – в альбоме царскосельской писательницы Л.И. Микулич (Веселитской), с пометой Ц.С. (Царское Село) и датой 10 апреля 1906 года (РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), ф. 44, № 22, л. 63). В альбомном тексте есть разночтение: «горды лица» вместо «строги лица».

[3] *Анненский И.Ф.* Пушкин и Царское Село // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979, С. 309.

[4] *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. Л., 1982, С. 327, 336.

[5] См. в наст. изд.

[6] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

[7] С темой «молочницы» связана и настоящая царскосельская легенда о том, что молочница Сарра (по имени мызы Саари, находившейся здесь до основания царской резиденции) угостила молоком самого Петра Великого, который в память об этом посадил дубовую аллею, находившуюся в старой голландской части парка (*Лихачев Д.С.* Поэзия садов. С. 303).

[8] *Петрова М., Самойлов Д.* Загадка Ганнибалова древа // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 187–188.

[9] *Телетова Н.* Ганнибалы – предки Пушкина // Белые ночи. Л., 1978. С. 282, 288.

[10] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 321.

[11] «Я люблю Царское Село... в отсутствие хозяев: прелести его те же, ажитации меньше, гуляют, не оглядываясь, и слушают того, кто говорит, без рассеяния. Все в порядке, и все на месте, и никто не приносит себя на жертву genio loci. Так сделано посвящение дернового памятника, украшенного бюстом государя в лицейском (будущем) саду. И забавы впредь будут напоминать питомцам того, которого сердце желало бы дать им хорошее воспитание» (Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым: 1812 – 1819 // Остафьевский архив князей Вяземских. СПб. 1899. Т. 1. С. 280).

[12] Эта версия была популярна в кругу лицеистов поздних выпусков. Об этом пишет А.Н. Яхонтов (*Яхонтов А.Н.* Воспоминания царскосельского лицеиста 1832 – 1838 годов // Русская старина. 1888.

Т. 10. С. 105), а также воспитанник 23-го курса А.М. Смирнов (*Смирнов А. М.* Плита в память А.С. Пушкина // Русская старина. 1873. Т. 10. С. 597).

В 1840 году, когда памятник был отреставрирован, версия неожиданно получила официальное подтверждение в виде запроса из штаба военно-учебных заведений о том, на каком основании в Лицейском саду поставлен памятник Пушкину, и директор Лицея Г.М. Броневский объяснялся по этому поводу с великим князем Михаилом. См. об этом статью И.Р. Фон-дер-Ховена «Лицейский памятник „Genio loci"» (Русская старина. 1873. Т. 12. С. 1001).

Существовало и такое мнение, что памятник был посвящен Е.А. Энгельгардтом абстрактному гению-хранителю. Эту точку зрения разделял, например, М. Корф (См.: Там же. С. 1000). Об этом пишет и Д. Кобеко (*Кобеко Д.* Императорский Царскосельский Лицей: Наставники и питомцы: 1811–1843. СПб. 1911. С. 113).

Сам же Е.А. Энгельгардт в письме к Ф. Матюшкину с описанием празднования 19 октября 1836 года, под genio loci подразумевал, конечно же, императора: «Сколько из бывших тогда с нами теперь уже в могиле... и Genius loci – наш Александр...» (Цитируем по: *Кобеко Д.* Императорский Царскосельский Лицей. С. 353).

К сожалению, легенда о том, что 1-й курс Лицея поставил памятник А.С. Пушкину в Лицейском саду в 1818 году, прочно вошла в научную литературу. См., например: *Гдалин А.Д., Дробенков Г.А., Попелюхер И.Л.* Памятники А.С. Пушкину: Каталог // Временник пушкинской комиссии. Вып. 25. СПб., 1993. С. 79–80.

Безусловно, вопрос этот требует специального рассмотрения.

[13] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 321.

[14] Там же. С. 311.

[15] Ср. стихотворение О. Мандельштама «Импрессионизм»: «Художник нам изобразил // Глубокий обморок сирени...». Или более частный сюжет у Н. Гумилева: «Из букета целого сирени // Мне досталась лишь одна сирень...».

[16] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 310–311.

[17] *Пунин Н.Н.* Проблема жизни в поэзии И. Анненского // Аполлон. 1914. № 10. С. 47.

[18] В июне 1909 года О. Мандельштам жил в Царском Селе. Вероятно, к этому времени относится эпизод, описанный Н.Я. Мандельштам: «К Анненскому он прикатил на велосипеде и считал это мальчишеством и хамством» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. Paris, 1986. С. 94).

[19] «Великим поэтом» Мандельштам называл Анненского в разговоре с С. П. Каблуковым (О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова // Камень. Л., 1990. С. 241).

[20] Стихотворение цитируем в первом варианте (до исправления, внесенного после не очень настойчивого замечания Э.Ф. Голлербаха о том, что уланы никогда не стояли в Царском Селе, – *Голлербах Э.Ф.* Город муз. С. 173) по изд.: *Мандельштам О.* Камень. С.35. Нам представляется этот вариант как более тонким и удачным, так и более показательным.

[21] *Мандельштам О.* Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т.2. С. 7.

[22] *Струве Н.* Осип Мандельштам. London, 1990. С. 16–17.

[23] *Голлербах Э.Ф.* Город муз. С. 133.

[24] *Струве Н.* Осип Мандельштам. С. 17.

[25] Там же. С. 19.

[26] С этой точки зрения «там» у Мандельштама имеет более конкретный характер, указывая на реально существующую дистанцию.

[27] Сообщила Л.М. Солдатова.

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ В ФОНТАННОМ ДОМЕ

Когда с шумного Литейного проспекта вы входите под арку дома № 53 и попадаете в тенистый старый сад, наглухо отгороженный от улиц домами, вас охватывает чувство покоя и отрешенности, свободы от времени. Анна Ахматова любила этот сад под окнами ее комнаты, об этих деревьях писала она в своих стихах. Она прожила в южном садовом флигеле Шереметевского дворца, или Фонтанного Дома, в общей сложности около двадцати пяти лет. Особая аура старинного дворца с его историческими легендами и реалиями была близка, необходима ее творчеству.

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

На третьем этаже садового флигеля, где находилась служебная квартира мужа Ахматовой, известного искусствоведа и художественного критика, научного сотрудника Русского музея Николая Николаевича Пунина, в 1989 году, к столетию со дня рождения Ахматовой, был создан музей.

В залах музея размещена литературно-мемориальная экспозиция, рассказывающая о жизни и творчестве Анны Ахматовой. Здесь можно увидеть малоизвестные портреты Ахматовой и ее современников, редкие книги и автографы поэтов, графику и живописные полотна эпохи, вещи, принадлежавшие Ахматовой, Гумилеву, Пунину и другим.

В кабинете Н. Пунина, где Ахматова прожила вместе с ним с середины 1920-х до 1938 года, по сохранившемуся плану и фотографиям воссоздана обстановка тех лет. В комнате собраны подлинные вещи Ахматовой и Пунина. Большой книжный шкаф Пунина заполнен книгами. На его письменном столе – факсимильные копии его рукописей, книги, фотографии близких ему людей, его чернильница и ручка. В кабинете стоит также ахматовский шкафчик с книгами; на столике у дивана – приналежавший ей пресс для бумаг из горного хрусталя, ее чашка и чайник. В углу комнаты, на треноге – фотоаппарат Пунина, из которого сделано немало снимков Ахматовой; в 1920 – 1930-е годы Пунин увлекался фотографией. На стенах кабинета висят работы художников – друзей Пунина, часто бывавших в этом доме: Н. Тырсы, В. Лебедева, П. Митурича, П. Львова.

Наб. Фонтанки, 34 (вход с Литейного пр., 53)
Работает с 11 до 18
Выходные дни – понедельник и последняя среда месяца
Тел. 272-22-11
Факс 272-20-34



На мольберте в углу комнаты – гравированный портрет Пушкина работы В. Матэ с оригинала О. Кипренского. Пушкин занимал особое место в жизни обоих хозяев кабинета. Ахматову и Пунина, людей во многом разных, объединяла необычайная напряженность, интенсивность духовной жизни, поиски слова, углубленность в мир искусства. Их кабинет был, казалось, интеллектуальным оазисом, островком культуры прошлого посреди мрачной советской действительности, кровавого хаоса 1920 – 1930-х годов. Но отгородиться от внешнего мира было невозможно. В 1935-м в этой квартире были арестованы Н. Пунин и сын Ахматовой Л. Гумилев. Здесь Ахматова начала писать свой «Реквием».

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Отношения Ахматовой и Пунина складывались драматично. В 1938 году произошел окончательный разрыв, но Ахматова осталась жить в Фонтанном Доме, перейдя в другую комнату – бывшую детскую.

Это вторая мемориальная комната музея. В ее облике – смесь нищеты, убогости предвоенного быта с изысканностью «черепков» прошлого – красивых вещей, которые Ахматова любила, но постоянно раздаривала, не привязываясь к ним душой. Это старинный фарфор, флаконы рубинового стекла для духов, веер, привезенный ей в подарок из Японии Пуниным, фарфоровая чернильница и ручка, подсвечники... Здесь же ее «вечные спутники» – любимые книги, икона Казанской Божьей Матери, копия знаменитого рисунка Амедео Модильяни, на котором Ахматова изображена молодой.

В этой комнате Ахматова прожила, наверно, самые трудные годы своей жизни: в 1938 году был снова арестован ее сын, сама она каждый день ожидала собственного ареста. Здесь, над пепельницей она сжигала свои стихи, боясь обыска – оставлять рукописи было опасно. Здесь же в 1940 году она начала писать главное произведение последних десятилетий своей жизни – «Поэму без героя», эпиграфом к которой взяла девиз рода Шереметевых – «Deus conservat omnia». Имя Ахматовой, как и эти слова, начертанные на дворцовом фасаде, стало неотделимо от Фонтанного Дома.

Наб. Фонтанки, 34 (вход с Литейного пр., 53)
Работает с 11 до 18
Выходные дни – понедельник и последняя среда месяца
Тел. 272-22-11
Факс 272-20-34

Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник научных трудов. С.-Петербург: АО «Арсис», 1996. 156 С.

Сборник научных работ составлен по материалам Международной конференции «Иннокентий Анненский и русская культура XX века», организованной Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (С.-Петербург, июнь 1994).

ISBN 5-85789-015-2

Иннокентий Анненский и русская культура XX века
Сборник научных трудов

Редактор В.Ф. Шубин
Корректор З.Б. Бунис
Подписано в печать 17. 01. 1996. Печать офсетная.
Тираж 1 000 экз.